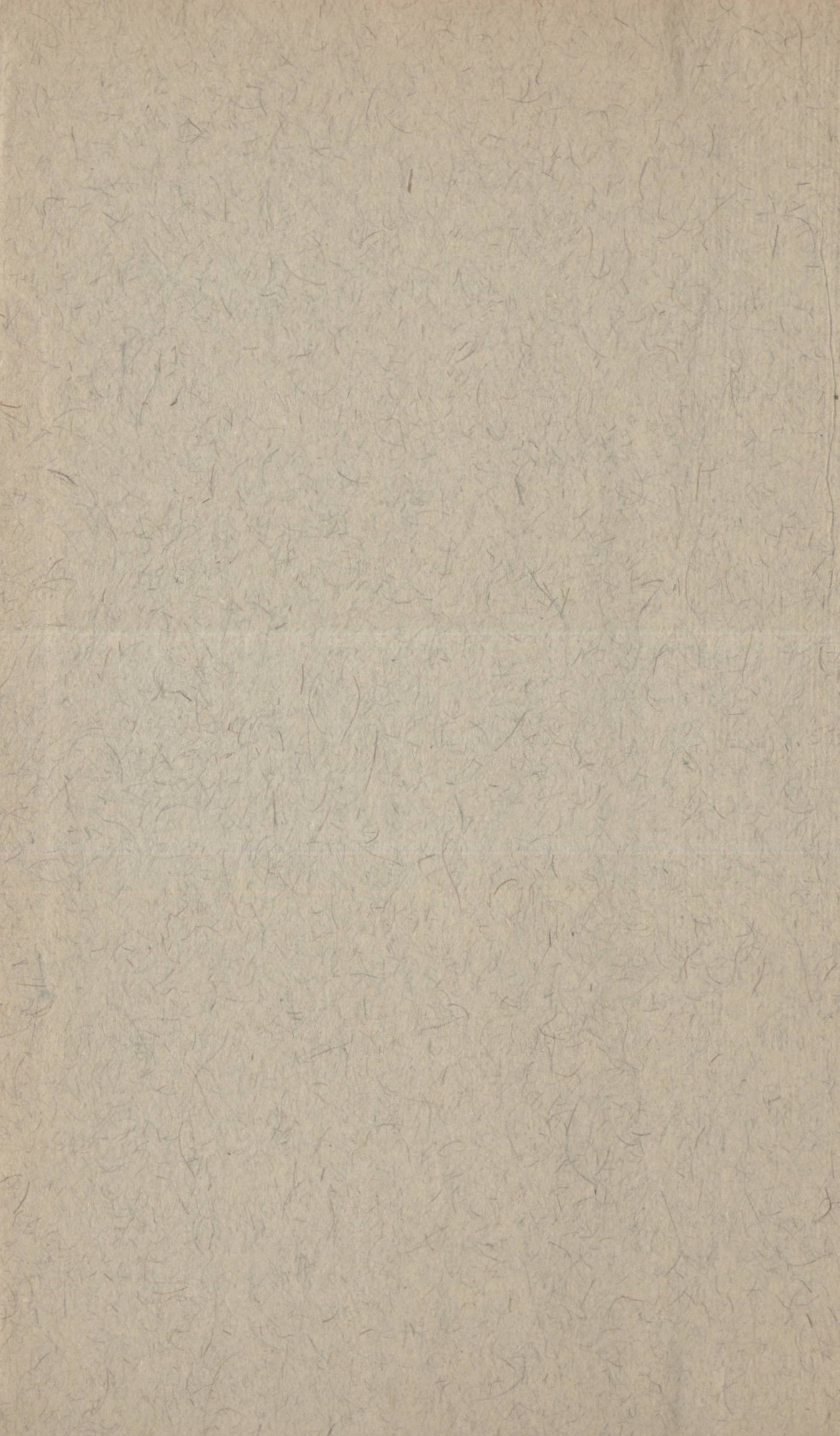
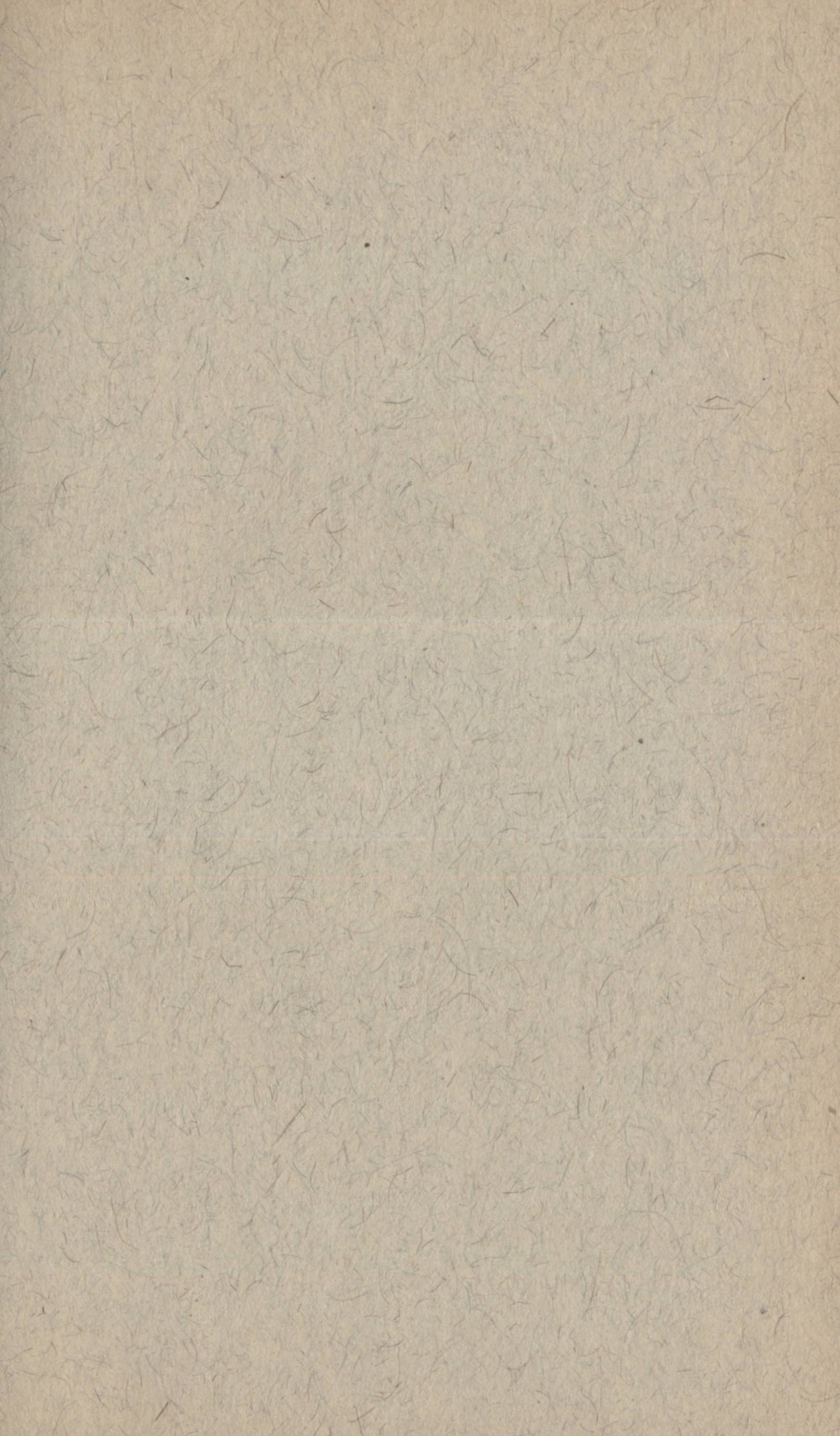
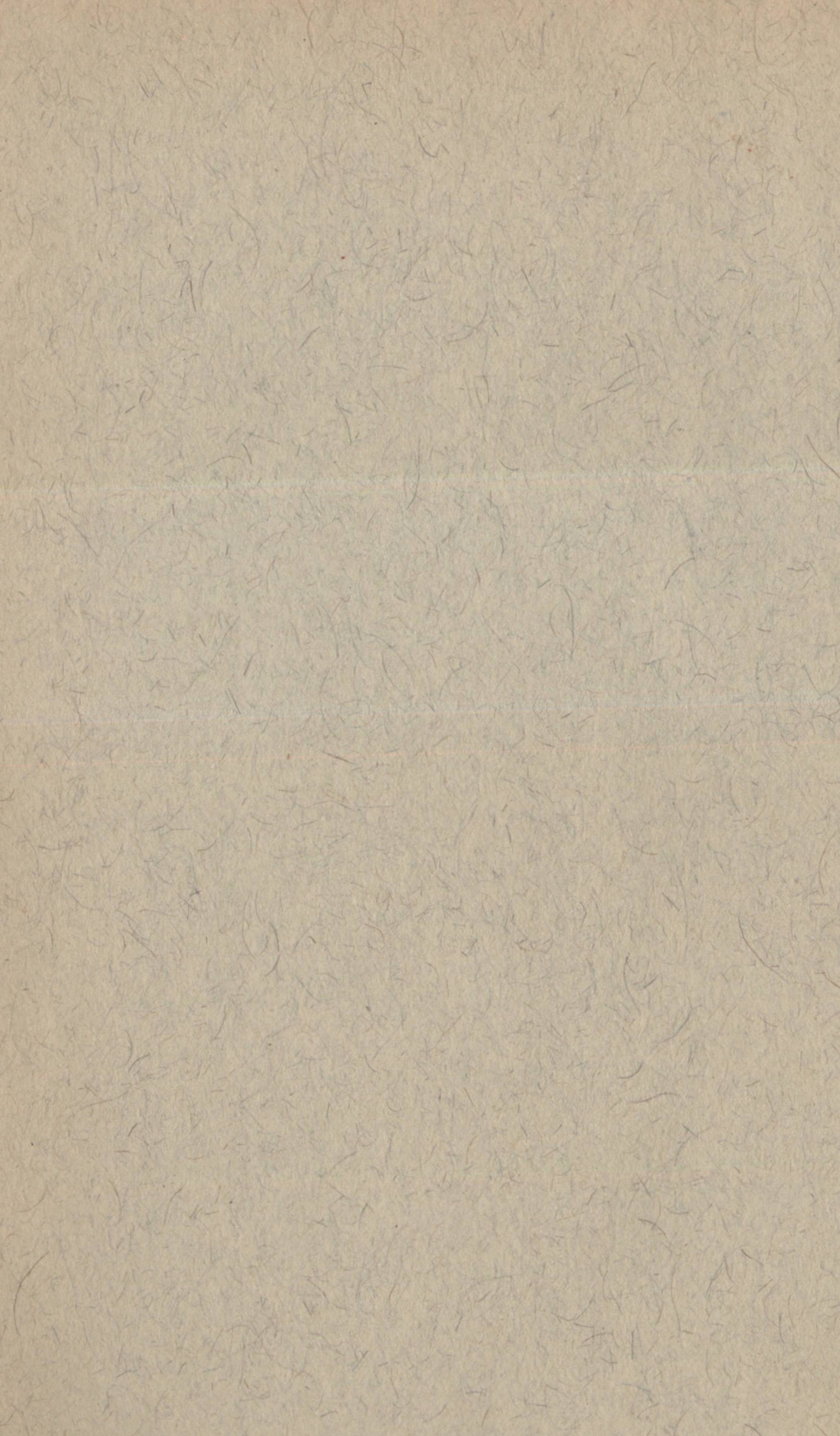
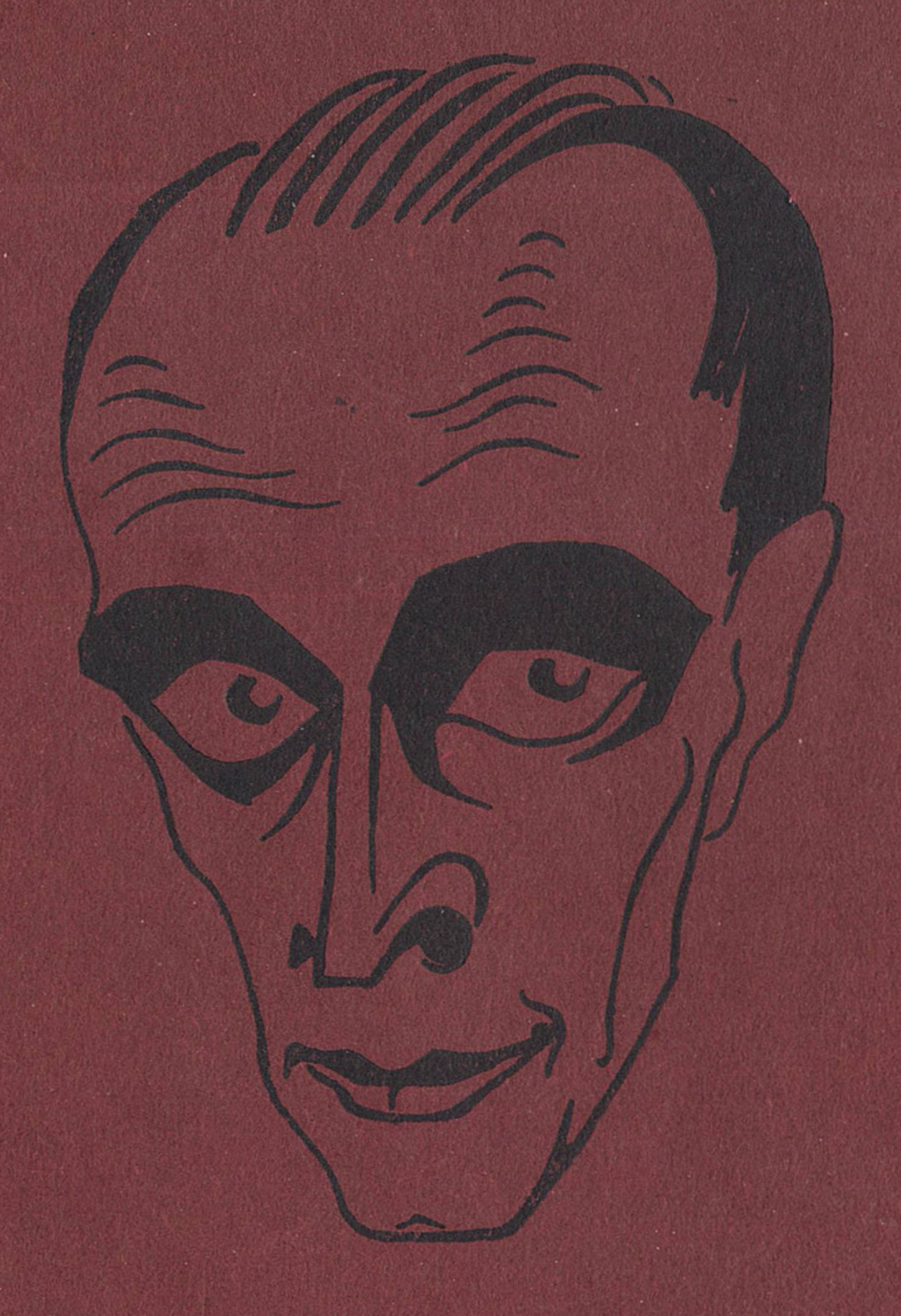


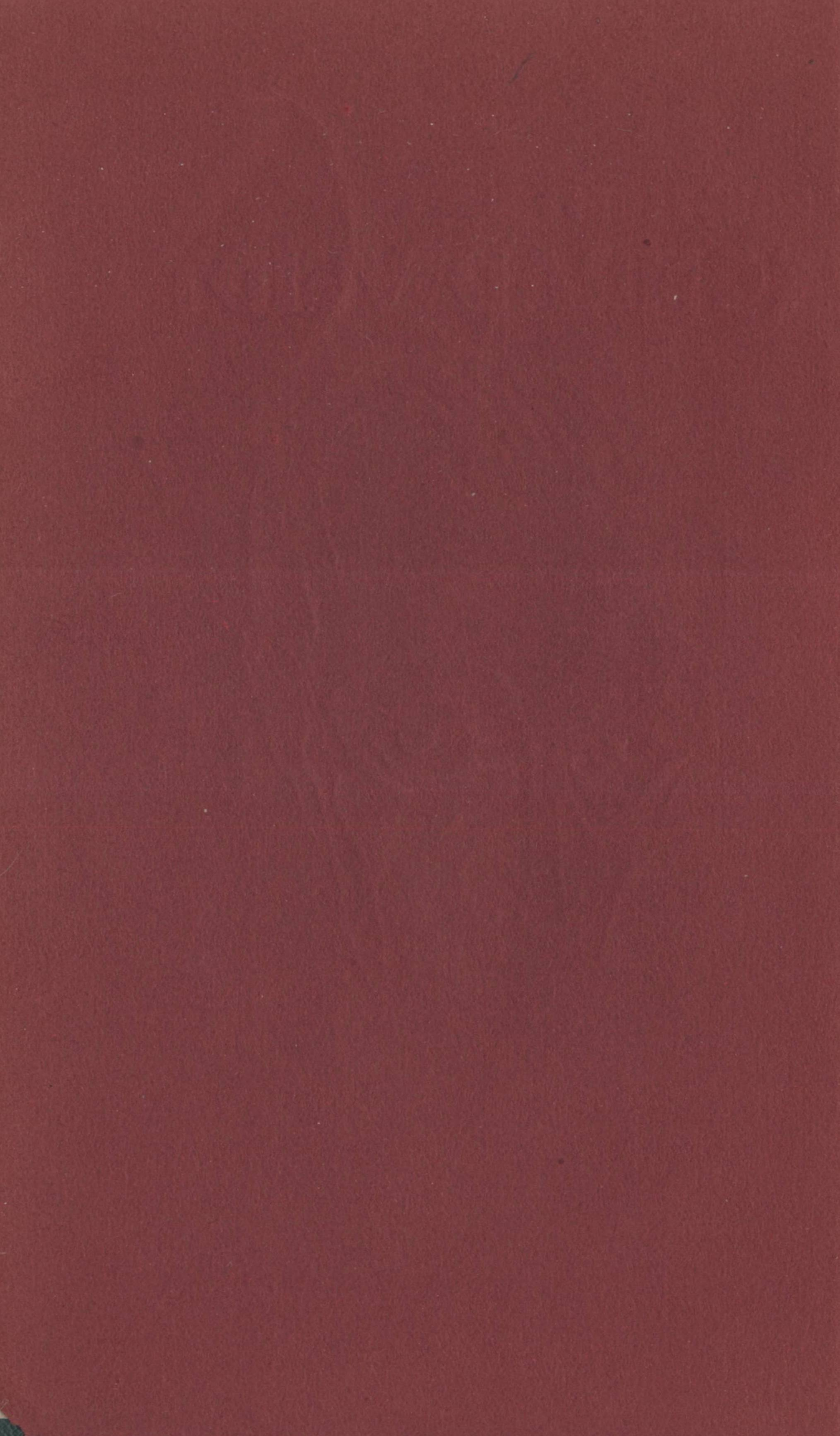




PAUL ICKES:

CONRAD VEIDT





Conrad Veidt

Erste Auflage

PAUL ICKES

CONRAD VEIDT

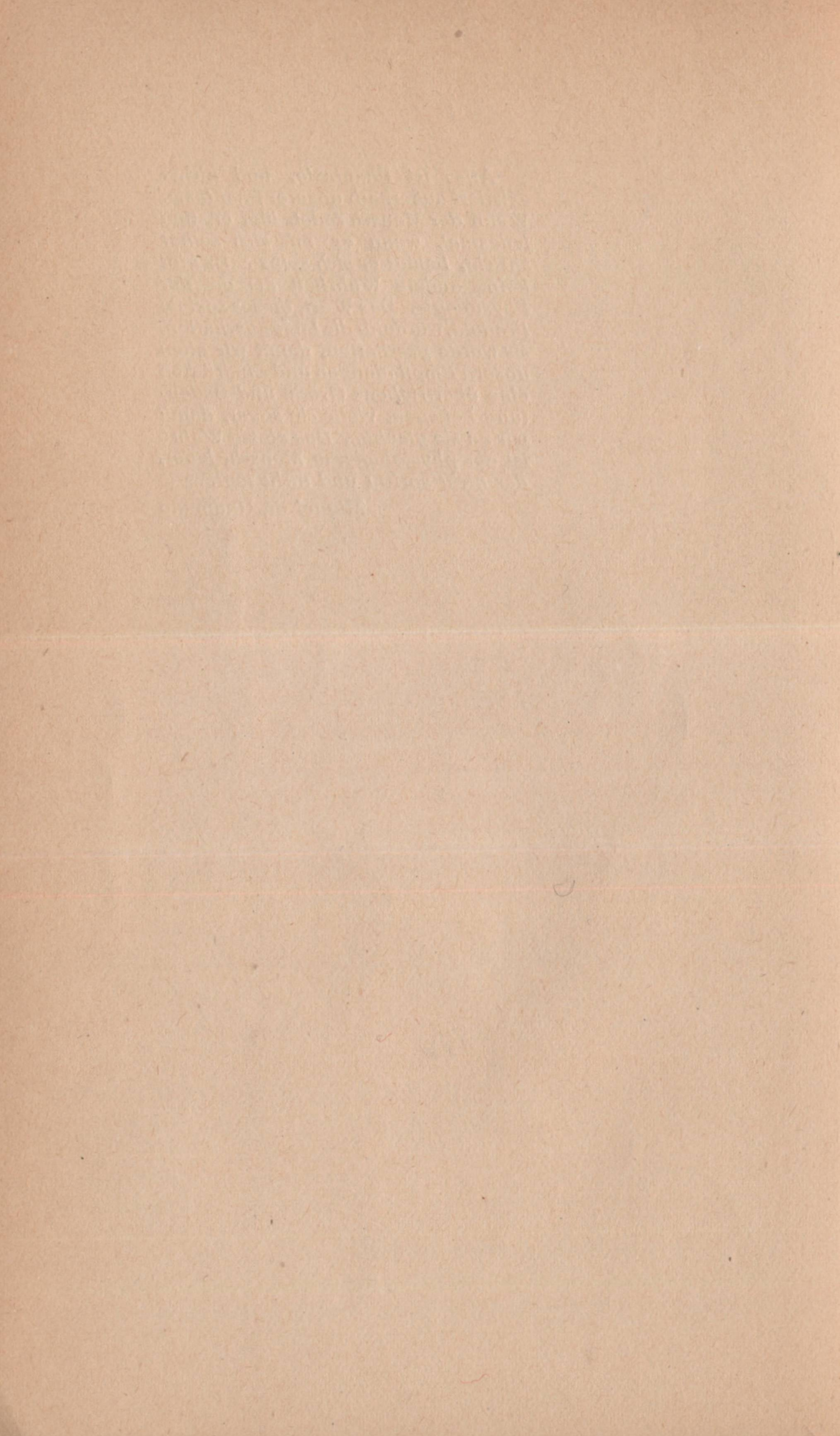
EIN BUCH VOM WESEN UND WERDEN EINES KÜNSTLERS

FILMSCHRIFTENVERLAG G. M. B. H.
BERLIN SW 11

Umschlagzeichnung von Dassel

Alles ist Phantasie, und nichts existiert außerhalb unserer Phantasie. Wenn der Mensch redet, lügt er, und jedesmal, wenn er mit sich selber spricht, belügt er sich selbst. Es gibt keine andere Wahrheit als die der Physiologie. Das Wort, dieses soziale Produkt, wurde für die Lüge geschaffen. Es wurde geschaffen, damit wir allen unsern Empfindungen und Eindrücken eine übertriebene Größe und Bedeutung beilegen, vielleicht sogar, damit wir an sie glauben. Das einzig Wahre ist der physiologische Mensch, jener, der nicht spricht und nicht lügt.

Miguel de Unamuno



Dieses Buch betritt neues Land.

Ich sehe eine Maschine vor mir: Stahl fügt sich an Stahl, Rad an Rad. Ein Gedanke ist in dieser Maschine lebendig geworden — die Maschine hat menschliches Leben erhalten —, in dem Augenblick, in dem sie dem menschlichen Gedanken gehorchte. Rad greift in Rad — und Stahl bewegt sich an Stahl. Und ein Lichtschein durchdringt sie, fällt hinaus in den weiten Raum, der nicht mehr der Maschine gehört, ihr aber dennoch verbunden ist — verbunden durch den Lichtstrahl. Und auf dem Licht bewegt sich ein Bild, hingezaubert durch die menschliche Idee, der dieses erstaunliche Wunderwerk gehorcht. Das Bild bewegt sich mit dem Licht, nimmt auf einer leinenen Fläche Gestalt an, wird von ihr aufgehalten auf dem Fluge hinaus in die Unendlichkeit... Und siehe: aus diesem Werk von Stahl und Licht ersteht der Mensch, der lebendige, vielgestaltige, empfindende, erlebende, leidende, sich freuende, siegende, unterliegende, sterbende!

Das Wort ward Bild!

Und was ist uns „Bild"?

„Bild" ist uns alles Umgebende, alle Wahrnehmung, alles Empfinden. Bild ist Gesicht und Gehör zugleich — Bild ist Dasein in aller Vielgestaltigkeit und Mannigfaltigkeit. Eine Rose wäre nichts, bestände sie nur im Duft: wir brauchen die Form dazu, wir brauchen das Bild. Erst dann haben wir das ganze Erlebnis. Eine Stadt — mit allem Verwirrten, mit allem Flutenden darin — Bild! Bild! ... Glockenklänge, die unser Ohr erreichen —, wieder Bild: eine Kirche, eine Kapelle — oder eine Kuhherde auf ansteigender Hochgebirgsalm! Eine Gemeinschaft gefühlvoller Menschen sitzt im Konzertsaal, — die Menschen hören — aber sie schauen Bilder, sie schauen Elfenzauber auf windbewegter Heide, sie schauen Sturmgebraus durch knorrigen Eichenwald, sie schauen wimmerndes Frauenleid und jubelnde Kinderfreude ... Immer Bilder! Bilder!

Und nun wurde, durch Stahl und Lichtschein, auch das dichterische Wort zum Bild außer uns!

Außer uns?

Ja: alle Erlebnisse zergliedern wir in solche, die unser leibliches Auge wahrnimmt — und jene anderen, die sich unser zweites Gesicht vorstellt, unser Gefühl, unsere Phantasie. Und oft sind die Erlebnisse, die das Auge unserer Phantasie uns vorgaukelt, viel tiefer und erregender. Das Bild dieses Erlebens aber steht in uns — das Dichterische, das in jedem Einzelnen wohnt und ihm sein zweites Leben verleiht, waltet frei und unbehindert in unserer eigenen Seele. Denn dort wohnen auch die Vorstellungen unserer

Dichter: im freien Raum, im unbegrenzten Unendlichen der Seele; dort sehen wir den Ritter Toggenburg, sehen wir den Cornet Rilke, sehen wir Möros, den die Häscher in Bande schlugen. Ein Schriftsteller unserer Tage setzt sich an seinen Schreibtisch und ersinnt ein Märchen; und während er schreibt, sieht er die Menschen, die erdichteten, in sich, sieht er Städte und Landschaften, deren Boden sein leiblicher Fuß nie betrat. Und wir Leser folgen ihm: auch wir durchschreiten Städte und Landschaften, auch wir sehen all diese erdichteten Menschen, — denn sie werden Fleisch und Blut, sie werden Form und Schicksal in uns, gesehen von uns in einer unbegrenzten Unendlichkeit. So erleben wir in uns die Dichtung.

Und eines Tages ward das Wort Bild — außer uns!

Stahl fügte sich an Stahl, Rad griff in Rad, — und auf dem Lichtkegel wurde das bildgewordene Wort, wurde die bildgewordene Dichtung abermals hinausgeschleudert in die Unendlichkeit, aber an ihrem Rande stand der Schirm aus Leinwand, und in ihm verfing sich das Bild, wurde festgehalten . . .

Und siehe: die menschliche Idee triumphierte. Sie beherrschte Stahl und Licht, und aus dem Unfaßbaren wurde eine neue Menschheit geboren, eine Bildmenschheit. Sie wuchs und wurde mehr und mehr — sie nahm zu. Und sie wurde selbst eine Besiegerin, wurde eine Selbständigkeit außer uns. Eine Macht, die wir nur noch begreifen, wenn wir sie ausdeuten. Denn mit dem einfachen Wort „Film“ — ist nichts gesagt, nichts verstanden.

Deshalb also betritt dieses Buch neues Land: — ist „Film“ nichts weiter als Reproduziertes? Etwa reproduzierte Fabel? Ist „Film“ nichts weiter als geschickte Technik? Etwa Regie-Technik? Oder Darstellungs-Technik? Oder gar photographische Technik? Ist letzthin „Film“ nichts weiter als reproduziertes Theater? Reproduzierte Literatur?

Doch, „Film“ ist mehr, weil es Erlebnis und Offenbarung geworden ist; und weil es das werden m u ß t e, indem es das innerlich Erschaute hinaustrug aus uns und vor unseren leiblichen Augen neue Tat und neue Tatsache werden ließ. Nicht in j e n e m bequemen Sinne, daß das innere Erlebnis von Dickens' „Oliver Twist“ — oder jenes andere von Kellers „Grünem Heinrich“ nunmehr durch die Umgießung in Filmbilder ersetzt, abgelöst und verbessert wäre. Wohl aber in d i e s e m engeren Sinne, daß der Reichtum seelischen Erlebens nunmehr durch eine neue Form des Gesichtes vervielfacht wurde. Und ebenso wie dem einen Menschen unter uns schon ein Buch von Rudolf Herzog eine innere Läuterung bedeutet, so gibt auch die Vielheit des Film-Erlebnisses Berührungspunkte für alle menschlichen Ansprüche und Einstellungen. Denn der „Film“ ist kein ausschließlicher Besitz irgendeiner intellektuellen Kaste, sondern, genau wie Musik und Literatur und Malerei und Skulptur, ein umfassendes Feld der Resonanzen für alle Temperamente und alle Gesinnungen . . .

Eins aber ist allen Ansprüchen gemein: der Darsteller.

Alle Brennpunkte des individuellen Erlebens gipfeln im bildgewordenen Menschen. Aus der unermeßlichen Tiefe des Weltalls unserer Phantasie zurückgerufen, aus der Verschwommenheit unseres dichterischen Nachempfindens herausgeschält und in konzise Formen schärfster figürlicher Charakteristik umgegossen, steht die erdichtete Person vor uns und unterwirft sich selbst und jede ihrer Aeußerlichkeiten unserem Urteil. Und wir erleben etwas Ernüchterndes, Enttäuschendes, Quälendes: der bildgewordene Mensch besteht schwerer vor unserem Urteil als jener, den die schöpferische Poesie ins seelische Weltall hinausprojizierte. Dadurch, daß die dichterische Figur von der Leinwand eingefangen und in greifbarer Nähe fixiert wurde, ist der Mensch selbst uns näher geblieben.

Und unser Erleben ist stärker geworden, unsere Teilnahme inniger.

Die Dichtung hat aufgehört, nur Dichtung zu sein — sie ist dem wirklichen Erleben des körperlich Erschauten näher gebracht. Und wir spüren hinter jeder Maske, hinter jeder Figur die warme, uns berührende Unmittelbarkeit eines lebenden Protagonisten. Die stärkere, packendere Wirkung der Handlung geht von der Körperlichkeit wirklicher Menschen aus — und wir unterscheiden tief in uns zwischen Darstellern, die nur spielen, und solchen, die selbst erleben. Die Dichtung, zurückgerufen aus der verschwimmenden Unendlichkeit fernster seelischer Horizonte, auf der Leinwand festgehalten in unserer Nachbarschaft, wird uns persönliches, körperliches Erleben, und der Darsteller,

der Künstler, wird körperlich empfundener Mitmensch....

Das also ist „Film“.

Und nun sehe ich die Maschine vor mir, gefügt aus Stahl, aus gleitendem Stahl, und verbunden durch Räder, die auf Bruchteile von Millimetern fest ineinandergreifen. Und mich dünkt: daß diese Maschine, menschlichem Gehirn entsprossen, ein Teil des Menschen und des menschlichen Schicksals geworden ist, geformt nach seinem Bilde — und um ihm zu dienen. Die Kausalität des menschlichen Schicksals ist die Logik der Maschine geworden: ein Zug greift in den andern — keine Tat verpufft im Leeren, jede Regung trägt den Fluch der Folgen in sich.

Die Kausalität, die auch auf dieses Wunderwerk übergegangen ist, begründet aber die Bedeutung des Künstlers. Die neue Realität des erdichteten Menschen läßt ihn und uns gemeinsam leiden, — der Zuschauer, der Empfangende, schaut rückhaltloser nach der Wirklichkeit aus, als nach der Dichtung, deren ungewisse Reflexe seinem körperlichen Auge unzugänglich sind —, und der Empfangende fühlt sich dem Künstler in persönlicher Dankbarkeit verbunden und verpflichtet.

Das erklärt unsere Liebe zum Künstler.

Es gibt, für den Film ganz besonders zurechtfrisiert und mit einem wissenschaftlichen Mäntelchen umhangen, eine Theorie der „verdrängten Gefühle“. Zwar hat es immer eine Kolportage gegeben — etwa jene Hefte, in denen ein edler Räuberhauptmann in des Waldes tiefsten Gründen eine sinnige Jungfrau beherbergt und sie gegen alle Niederträchtigkeiten der Welt verteidigt, und zum Schlusse segnet die Jungfrau den Räuberhauptmann noch auf dem Schafott —, aber damals war die Theorie von den „verdrängten Gefühlen“ noch nicht erfunden. Wer also Kolportage verschlang — und sogar Eugène Sue ist nichts anderes —, der las ganz harmlos wilde Abenteuer und nichts weiter. Heute „weiß“ man, daß nur derjenige Kolportage zu sich nimmt, der in seinem Innenleben die entsprechenden Gefühls-Sehnsüchte unbefriedigt hat. Nur ein Mörder (im Geiste) findet an Mordszenen Gefallen, und nur derjenige betrachtet Könige im Film, der selbst ein verkappter König ist. Für den Film hat diese Theorie ganz

wunderbare Konsequenzen: wären die Leute in unseren Tagen nicht so sehr auf Seßhaftigkeit und sicheren Gewinn bedacht, so würden sie unerhörte Weltreisen in ganz unerforschte Gebiete unternehmen und entsetzliche Gefahren mit zermalmenden Widersachern bestehen. Aber trotz der Seßhaftigkeit und des Hanges nach sicherem Gewinn lebt in den Leuten noch der Traum von Reisen, Gefahren und Widersachern fort; dieser Traum ist das verdrängte Gefühl — und ihm zu dienen . . . wurde der Film erfunden . . . Eigens deshalb.

Und eigens wegen dieser Gefühlsbefriedigung war dem Film als Erfindung der Welterfolg beschieden . . .

Und eigens wegen dieses Erfolges müssen die verdrängten Gefühle auch weiter befriedigt werden . . .

Sagen die Leute mit der Psycho-Analyse im Zuschauerraum und in der Dramaturgie.

Aber aus diesem Labyrinth theoretischer Wissenschaftlichkeit erheben sich andere Erwägungen: Menschen kommen und gehen im Film, alte Gesichter verschwinden, neue tauchen auf, die neuen Gesichter verschwinden — Fabeln werden ersonnen und vergessen, Dramen werden gedreht, Lustspiele und bittere Tragödien, die Wahrheit wird gedreht und die Verzerrung, Gesundheit und Krankheit werden gekurbelt, Schönheit und Perversität, Oberflächliches und Tieferes lösen sich ab . . . —, und immer strömen Zuschauer herbei, immer strömen Menschen zur weißen Vorführungsfläche — und was rührt sie? Das „Verdrängte“ ihrer Phantasie? Oder ganz schlicht und einfach das Menschliche des

Bildes, die Nachbarschaft des Geschehens — das Körperliche des Ereignisses?

Eines *jeden* Ereignisses schlechthin?

Das wird es wohl sein — denn in welcher tragischen, unsinnig-tragischen und gequälten Existenz flösse unser Leben dahin, sollte alles Erschaute und *Empfundene* „verdrängter Wunsch" sein? Daß in jedem von uns der Traum einer inneren und äußeren Vollendung schlummert, wer hätte das je bezweifelt! Wir alle fühlen täglich, ja: fast stündlich, daß unser Dasein nur Fragment ist, daß wir mehr *wollen*, als wir können, — daß wir mehr möchten, als wir zu vollbringen vermögen. Wir fühlen den geheimen Drang, einen Ikarus-Flug zu tun — Außerordentliches zu leisten . . . Und bleiben doch am Boden haften, weil unsere seelische Schwerkraft zu groß, unser Vermögen zu klein ist. Wir ahnen in uns eine Vollendung, der wir nicht Form und Gestalt zu geben wissen — und wir schauen bewundernd auf zu allem außer uns, das uns vollendeter erscheint.

Unser Leben fließt ruhig dahin — und wir freuen uns dessen; denn Außerordentliches zu ertragen, sind nur wenige verurteilt.

Und dennoch sehen wir das Außerordentliche auf der bildgewordenen Leinwand, wie wir einstmals Außerordentliches in uns sahen, als es noch keine Leinwand, sondern nur eine Dichtung des Wortes gab. Und wenn wir das Außerordentliche sehen, ist nichts in uns von Befriedigung „verdrängter Gefühle", sondern vielmehr nur ein körperliches Schauen der Dichtung. Denn nun ist die Wortdichtung sicht-

bares Bild geworden — unser Dasein, das fragmentarisch war, ist bereichert, komplettiert. Die Wände, die fremde Schicksale vor unsern Augen verbargen, haben sich aufgetan, der Mitmensch steht sichtbar da. —

Und — ja: der Mitmensch.

Und wir sehen den Mitmenschen, dem alles Schicksalsschwere aufgebürdet wird, wie den vervollständigten, wie den vollständigen Menschen unserer Zeit an. Wir fühlen — und nun versinkt die Maschine vor meinen Augen —, daß die Konsequenz das Bitterste des Schicksals ist — und daß wir froh und freudig sein müssen, wenn das Schicksal in all seinen Tiefen und Härten weit, weit ab von uns blieb. Der Träger dieser Idee jedoch, der Darsteller, der Künstler, wird mehr und mehr Teil von uns. Er gibt sein Eigenleben auf, er ist nicht mehr Individuum außer uns — er verschmilzt mit uns und wächst uns zu.

Denn das ist seine Mission: nicht mehr sich selbst zu gehören, sondern allen — und uns allen um so mehr zu gehören, je höher er steht in seiner Reife — und je näher er dem Ding an sich „Mensch" gestellt ist, dem Wesen des Begriffes „Mensch", das vor uns und in ihm Objekt gewissenhafter Ausdeutung wird. Der Mensch ist dem Künstler nur Material — aber er selbst ist Material aus gleichem Stoff, um die Menschheit zu erhellen. Und dieses Problem: einen Stoff im gleichen Stoff erklären wollen, macht die große Künstlerschaft so selten; — der menschliche Körper ist ein zu sprödes und armes Material, um die menschliche Seele zu verdeutlichen.

Nur ganz selten gelingt der Natur der große Wurf.

Und vollends dann, wenn in einem einzigen Menschen die Strömung der Zeit, das Gesicht der Zeit verkörpert werden soll. Die Schattierungen der Zeit: Widerspruch und Willfährigkeit, Fortschritt und Hemmung, Aufbau und Zermürbung.

Der Film hat viele Gesichter, aber doch nur eins, durch das er stark geworden ist: das der Zeit. Wir können in die Tage Neros zurücktauchen — wir können Belsazars Flammenzeichen auf weißen Kalk werfen, wir können mit Gottfried von Bouillon nach Palästina ziehen — und mit den verschiedenen Ludwigs der französischen Histoire Geschichtsepochen nachbilden —, ganz unmittelbar wird der Film nur seine Zeit erfassen können. Denn er ist die unmittelbarste Kunst, weil er ganz in unsere Nachbarschaft tritt. Das wertvolle Gemälde müssen wir im Museum zurücklassen — und die Menschen auf ihm ergreifen uns auch nicht mehr. Der Ton verhallt im Unendlichen, die Sonate erlischt im Schwingen der Saiten. Das gelesene Schicksal verblaßt — das gesprochene Drama bleibt örtliche Begrenztheit. Das Filmbild aber hämmert uns seine Kraft durch unsere leiblichen Augen und durch die Nachbarschaft des Künstlers in Gefühl und Erinnerung — und der unserer Zeit entstiegene Künstler ergreift uns durch die Vision, die er in die Zeit zurückspiegelt.

Aber nur, wenn der Künstler wirklich der Zeit entstiegen ist, in ihr wurzelt, in ihr schwingt und atmet.

Mancher Künstler besitzt ein Auto, besitzt einen Lautsprecher. Manch einer treibt jeden Sport und ist in jeder Bar zu Hause. Und ist Weltmensch. Und

doch kein Mensch unserer Zeit. Denn nicht das Mitgehen mit dem Geschmack unserer Zeit stempelt den Charakter, — fast beseitigt es ihn. Auch das Individuum aus unserer Zeit braucht den Widerspruch, benötigt die Eigenart. Sonst — ach! — wäre der flotteste Flaneur der überzeugendste Mensch unserer Tage.

Wir aber brauchen mehr: das Gesicht einer Zeit ist mehr als ihr gesellschaftliches Idol! Es ist — beim Künstler — Gestaltung der Probleme, der Verirrungen, der Entartung. Es ist auch Gestaltung der äußerlichen Linie, der Glattheit und Oberflächlichkeit, der Banalität und Uebersättigung. Und schon im nächsten Augenblick wieder Schwäche und Einkehr, Zurückhaltung, nachsichtiges Verstehen, Melancholie.

Ach, Worte! Worte!

Der Mitmensch, wenn er Künstler ist, kann Aufruhr und Anklage, Stärke und Brutalität, Nervosität und Zusammenbruch sein.

Es kann ein Fluch sein, dieser Künstler zu sein, — aber er ist auch ein Segen für die, die sehen wollen. Denn er vereinigt in sich das Verstandenwerden von jenen, die verstehen können, — und das Geahntwerden von jenen, die nur zu ahnen vermögen.

E r h e i ß t V e i d t.

Lieber Herr Ickes ,

Nun also gut, – führen Sie Ihren Vorsatz aus; oft genug habe ich versucht, Sie davon zurückzuhalten. Es ist wahr: Sie wissen viel von mir (zuviel fast, möchte es mir im Augenblick scheinen) , – aber wenn es bei uns jemand gibt, der mein Suchen und Tasten aufmerksam beobachtet hat und nie mit dem Tadel sparte, so sind es Sie. Wir haben so häufig davon gesprochen, wie jedes Einzelne wurde, – wir haben oft erörtert, warum dieses oder jenes misslang – und in welcher Hinsicht dies und das hätte besser werden müssen. Aber wer irrt nicht, so lang' er strebt? Alles Mühen ist dem Geratewohl überantwortet, und wenn wir wissen, ob etwas gut oder schlecht ist, hat das Leben schon einen Strich darunter gesetzt. Wir wollen hoffen, dass die neuen Aufgaben den Willen noch recht lange elastisch finden mögen – und wünschen, dass Ihr Buch auf diesem Wege nur eine Etappe bezeichne.

Stets Ihr alter

Conrad Veidt

Die Idee, über Conrad Veidt zu schreiben, liegt schon geraume Zeit zurück; hauptsächlich Veidt selber opponierte gegen den Vorschlag.

„Was wollen Sie?“ sagte er zumeist, „es wird ja doch heißen: — nur ein Filmschauspieler!“

Und er hatte so unrecht nicht.

Aber die Tage sind heute kürzer als vor dreihundert Jahren, — und sie sind wertvoller — oder doch ihres Wertes bewußter geworden. Kürzer insofern, als ein heutiger Tag soviel wie drei oder vier vor einhundert Jahren zählen mag: so komprimiert sich in ihnen Daseinszweck und Inhalt. Die Schauspielerboheme, die viel Zeit hatte, ist ausgestorben, – und der Schauspieler, der heute noch Bohemien ist, verurteilt sich selbst. Der heutige Tag hat mehr Werte in sich, nicht nur solche finanzieller Natur. Das Ungeheuer Dasein streckt seine Arme bis in die Nacht hinein: arbeiten — heißt heute mehr, als nur „da sein“.

„Nur ein Filmschauspieler“ — gewiß. Aber ragt die ungeheure Macht des Filmes, wird sie recht ge-

braucht, nicht weit hinein ins wirkliche Leben? Wo wäre die andere Kunst, die sich anheischig machen könnte, das Leben gleicherweise zu beherrschen? Ebenso unmittelbar neben dem Leben zu stehen und aus ihm ihre Stärke zu ziehen? Ein Tagwerk im Film, recht gebraucht, ist Beschenkung von Millionen Menschen an hunderttausend Tagen. Warum also bescheiden sein, wenn alles andere auch ans Licht drängt?

Hagemann sagt einmal in seinem Kompendium „Die Kunst der Bühne“: „Wir haben sehr wenig ganz große weibliche Bühnenkünstler, weniger als männliche. Haben aber verhältnismäßig viel gute Durchschnittsschauspieler weiblichen Geschlechtes, jedenfalls mehr als männliche. Wo aber Figuren komplizierterer Natur darzustellen sind, wo es auf das Zusammenfassen widerstrebender Züge zu einem einheitlichen künstlerischen Gebilde hinausläuft, lassen die meisten Schauspielerinnen im Stich. Die Frau versagt im allgemeinen sofort, wenn es irgend etwas unmittelbar Schöpferisches abzuleisten gibt. Hier triumphiert der künstlerisch überlegene Mann.“

Und die Würdigung, die wir dem Bühnenschauspieler durch Jahrzehnte, durch Jahrhunderte hindurch angedeihen ließen, wollten wir dem Filmkünstler versagen, nur weil er das mimische Ausdrucksmittel seiner Zeit bevorzugt? Hat der Bühnendarsteller Jahrdekaden gebraucht, ehe er sich als Faktor der Kultur durchzusetzen vermochte, so darf der Filmdarsteller nur noch entsprechender Jahre benötigen. Unsere Kunst der stummen Leinwand ist fast dreißig Jahre alt: — es ist also an der Zeit, die

ernst Ringenden ernst zu nehmen. Wir schreiben Bücher über Schauspielerinnen von geringerer Erfahrung, — wir schreiben Bücher und bewundern den Eros.

Warum sollen wir, mit Hagemann, darüber die „unmittelbar schöpferischen Elemente des künstlerisch überlegenen Mannes“ mit Stillschweigen übergehen?

Unsere Tage sind kürzer geworden, — wir müssen uns beeilen, gerecht zu sein!

*

Ich sprach oft über die Idee eines Veidt-Buches mit dem Künstler, — und dann kam seine Berufung nach Amerika dazwischen; sein Leben bekam einen neuen Einschnitt.

Man mag über die Auswanderung deutscher Künstler nach Amerika welcher Ansicht auch immer sein: fest steht, daß das Selbstgefühl der deutschen Filmkunst — einer nationalen Kunst! — dadurch recht beträchtlich gehoben wurde. Wie oft hat man beispielsweise behauptet, Künstler vom Schlage Jannings' und Veidts seien eine Unmöglichkeit im Lande der imposanten Männlichkeit: wo ein Valentino regiere, ein Novarro, ein Fairbanks — dort sei für die Charakteristika der europäisch-deutschen Männlichkeit kein Platz. Und ebenso urteilte man über unsere Künstlerinnen: — Mae Murray, Viola Dana, die Schwestern Talmadge . . ., oh, keine europäische Künstlerin würde je Gnade vor den verwöhnten Augen Dollarikas finden!

Und dann wanderten sie alle aus: selbst die unbekannte Vilma Banky, die in Berlin verschlossene Türen fand, mußte drüben „großer Star“ werden

(nebenbei bemerkt, das ist kein Malheur, sie wäre auch sonst nach drüben gegangen!). Die Frauen begannen, die Männer folgten . . .

Ja, das Selbstgefühl der deutschen, nationalen Filmkunst schoß gewaltig ins Kraut. Und auch Veidts Zurückhaltung ließ nach: er hatte seine amerikanische Beglaubigung bekommen!

Burmester, der bekannte Violinist, erzählt in seinen Memoiren, daß es eine Zeit gab, in der der ausübende Musiker erst in Berlin seine Künstlerschaft attestiert erhalten mußte. Es sieht so aus, als ob es den Filmkünstlern ähnlich ergeht. Die Musiker aller Welt fürchteten einst die Berliner Kritik. Ist es ein Nachteil, daß die Filmkünstler die Berliner Kritik nicht minder gefürchtet haben? Die deutsche Filmproduktion ist auf die Kritik schlecht zu sprechen: — hat man heute aber nicht das Gefühl, daß die Wirkung der Kritik die deutsche Filmkunst doch (selbst gegen ihren Willen!) auf ein höheres Niveau gebracht hat?

Veidt arbeitete in Hollywood, kehrte zurück, — war voll des Lobes. War, wie mir scheint, ein wenig zu begeisterungswillig. Doch — sich zu begeistern, ist Sache des Künstlers. Aus dieser lodernden Flamme schöpft er seine Kraft. Veidt fand alles gut, was drüben war, — alles bewunderte er. Er lobte den Aufwand, den er sonst — verabscheut. Er, der sonst zu den persönlich anspruchslosesten Menschen gehört, hatte den Luxus dort gefunden, wo es nichts anderes als Luxus gibt: Pasadena und die Paläste der Filmgroßen auf den Hügeln über Los Angeles hatten es ihm angetan. Und er kehrte in einer me-

lancholischen Benommenheit in die Heimat zurück. Auch hier fand er alles schön, — aber die Schönheit war trübe und behangen.

So traf ich ihn wieder. Und sein Lächeln galt nur der Erinnerung an Hollywood, — in dieser Erinnerung wurde er lebendig und nervös.

Nun, Hollywood ist kein Fremdland mehr: die Deutschen vermehren sich dort (prozentual) mehr als in Deutschland, — und die festen Fäden zur Heimat bleiben bestehen, — die Fäden — und das unsterbliche Heimweh, das sich selbst durch Generationen forterbt. Auch Veidt litt darunter, schon in den wenigen Wochen seiner Abwesenheit. Dennoch unterzeichnete er den neuen Vertrag. Und er setzte sich wieder auf die Santa Fé-Bahn, kreuzte abermals den Ozean, und wußte doch, daß diese Fahrt nichts weiter als ein Zwischenspiel sein sollte.

So kam er auf einige Tage nach Berlin.

In seinem Arbeitszimmer, dem behaglich-ungemütlichen, saßen wir dann Stunden um Stunden beieinander, — Veidt erzählte, erzählte. Kraus und wirr sprangen seine Einfälle durcheinander: wie es so seine Art ist. Man fragt —, und er versucht zu antworten, aber schon mit dem dritten Satz ist er bei ganz entlegenen Dingen. Und wenn man ihm nicht hülfe, fände er nie wieder zum Thema zurück.

Kraus und wirr sprangen seine Einfälle durcheinander, Gegenwart und Vergangenheit und Zukunft — und Reales — und Irreales, — Logisches — und Okkultes . . .

Und in diesen Stunden beschloß ich, das Veidt-Buch zu schreiben.

Nicht als Biographie, nicht als Anekdotensammlung.

Nicht als Indiskretion.

Sondern so: zu zeigen, wie aus dem schlechten Schüler des Hohenzollern-Gymnasiums in Berlin ein Jüngling wurde ohne Lebensziel, ohne Lust zu einem bestimmten Beruf. Und wie dann, ganz unbewußt, spielerisch fast, der Einfall auftauchte, Schauspieler zu werden. Und wie dann, aus Dunklem heraus, eine Besessenheit sich bildete: eine blinde Schwärmerei für die Größten der Bühnenkunst, und wie diese Schwärmerei (deren Gegenstand er heute selbst ist) damals nicht innehielt vor dem Unterschied von beruflichem Künstler und privatem Mensch . . .

Und wie aus allen Elementen seines Wesens und Werdens sich die Persönlichkeit bildete, die den heutigen Veidt ausmacht: den Großen, der auch im Kleinen groß ist und darum voller Widersprüche — und Zweifel.

Der Ring an Eindrücken, der ihn formte, ist geschlossen, — und so beschloß ich, ihn zu schildern.

Hohenzollernschule in Schöneberg.

(Gymnasium u. Oberrealschule m. gemeins. Unterbau.)

Gymnasium.

Kl. [illegible] **Zeugnis** Platz No. [illegible] unter [illegible] Schülern.

für Konrad Veidt von Ostern bis Michaelis 1912.

Betragen: sehr gut.

Aufmerksamkeit: genügend.

Fleiss: zur Erlangung des Zieles bei weitem nicht ausreichend.

Ordnung: genügend.

Handschrift: genügend.

Leistungen:

Fach	Note	Fach	Note
Religion:	ungleich, doch genügend	Geschichte:	mangelhaft.
Deutsch: Gramm. / Lect.	genügend.	Erdkunde:	–
		~~Geometrie~~:	
Lateinisch: Gramm. / Lect.	mangelhaft	~~Mathematik~~:	mündl.: mangelhaft; schriftl.: genügend } mangelhaft
		Physik (Chemie) bezw. Naturbeschreibung:	genügend.
Griechisch: Gramm. / Lect.	ungleich, doch genügend.	Hebräisch:	–
		Zeichnen:	–
Französisch:	genügend.	Singen:	gut.
Englisch:	gut.	Turnen:	gut

9 Stunden versäumt; – mal verspätet; – Lobe; – Tadel; – mal nachgeblieben.

Bemerkungen: –

Naumann, Direktor.

Kenntnisnahme bescheinigt: Veidt.

Ilgen, Ordinarius.

Seltsam genug ist schon der Anfang. — Veidt hat in seiner Schulzeit niemals eine bewußte Einstellung zur Literatur gehabt, namentlich nicht zur dramatischen Literatur. Er hat auch nicht — als Kind — mit Marionetten gespielt oder selbstersonnene dramatische Auftritte vor sich hergebetet. Er hat nicht, wie viele von uns, eine Schnur von Türpfosten zu Türpfosten gezogen, ein Tuch darüber gehängt und das Nebenzimmer in eine Kinderbühne verwandelt. Wohl aber — spielte er bisweilen mit dem Radiermesser, das er für den Zeichenunterricht benötigte.

Auf seinem umfangreichen Schreibtisch steht eine Puppe, ein ungefüges, albernes, lustiges Ding aus Draht und Sägespänen und buntem Samt.

Veidt lacht: „Eigentlich ist es pervers, sich vorzustellen, daß ich als Kind eine Freude daran gehabt habe, mir zu vergegenwärtigen, so eine Puppe wäre irgendwie krank und hätte einen chirurgischen Eingriff nötig. Aber von Perversität war nicht die Rede

dabei. Ich hielt es nur für furchtbar nützlich, etwas Krankes zu beseitigen — und das war für mich nur durch einen chirurgischen Eingriff möglich! —, und andererseits war es auch ungeheuer interessant, in diese Puppe hineinzusehen. Gewiß, Organe waren nicht vorhanden, aber für mich waren sie doch da. Denn die Puppe war kein lebloses Wesen, sondern stellte etwas durchaus Lebensvolles dar."

Er hat die Idee, Mediziner zu werden, immer für sich behalten, hat wohl auch später kaum jemals davon gesprochen. Aber der Wunsch, „hineinzusehen", „Organe zu erkennen", ist doch in ihm geblieben, wenn er ihn auch auf andere Wege geführt hat. Eine psychologische Brücke ist hier sehr schnell geschlagen. Dabei sind in der Familie Veidt sowohl väterlicher- wie mütterlicherseits keine Aerzte vorhanden, wie auch — keine Künstler vorhanden sind. Es ist eben nicht gar so einfach, dem Spiel der schöpferischen Natur enge Bahnen der Vererbung nachzuweisen.

Veidts Geburtshaus stand (und steht noch heute) in Berlin. Im Norden der Stadt, unweit des Stettiner Bahnhofs und der Chausseestraße: Tieckstraße 39. Haus und Gegend haben seither den Charakter verändert — man darf nicht vergessen: es liegen über dreißig Jahre dazwischen. Damals war die Tieckstraße eine etwas abseitige, ruhige Gasse, voller Mietskasernen, voller schreiender und lärmender Kinder — und schmucklos, prosaisch. Ganz Peripherie der Großstadt. In einem Hinterzimmer im Parterregeschoß wurde dort am 22. Januar 1893 der kleine Conrad geboren. Die Eltern — heute tot —

gehörten zu jenem zurückhaltenden Bürgerstand, der bis zur Jahrhundertwende nur Staatsbürger war, unpolitisch, in sich gekehrt, von alter Form. Beide Eltern von ansehnlichem Aeußern, der Vater voller familiärer Initiative, gewissenhaft, streng, korrekt — die Mutter fürsorglich, zart und nachgiebig.

Und unter ihrer Führung träumte der kleine Conrad zum Bewußtsein heran. Sein Leben pendelte hin und her zwischen der Berliner Heimat und einer Potsdamer Dépendance, und als die Schulzeit heranrückte, konnte er sich nur schwer an eine weniger zarte, weniger sentimentale Tonart gewöhnen. Aber der Keim der Gemütstiefe, den die Mutter in ihn legte, ist darüber nicht verkümmert, und wahrscheinlich erscheint es vielen unglaubhaft, daß dieser Künstler und Verkörperer leidenschaftlicher und leidender Figuren noch heute ein Mensch von zartester Empfänglichkeit und Empfindlichkeit geblieben ist.

Ich greife etwas vor — aber es mag sein.

(Es handelt sich ja darum, den Menschen zu verstehen, um dem Künstler näher zu kommen!)

Als das reizende Baby, Vera Viola-Maria, Veidts Töchterchen, geboren wurde, weilte der Künstler in Italien. Er erhielt das Telegramm — und konnte noch nicht abreisen, denn noch immer waren Aufnahmen zu machen, noch immer hatte Czinner die Außenbilder zu seinem Film „Nju“ nicht beendet. Es war in Florenz. Doch endlich befreite Veidt sich von der Last der Arbeit, setzte sich in den nächsten Zug und kam erschöpft und abgespannt, ohne Schlaf gefunden zu haben, in Berlin an. Verstaubt und un-

viola vera maria veidt
kurfuerstendamm 150 berlin =

Telegraphie des Deutschen Reichs.
Berlin, Haupt-Telegraphenamt

Telegramm aus berlin 11+ 22 21/8 5/25 5

ich gratuliere dir aufrichtig und herzlichst zu deiner geburt und zu deinen eltern = max reinhardt .+

gewaschen eilte er in die Klinik, um Frau und Kind zu begrüßen, aber — sein Blick galt nur dem kleinen Etwas, das da im Kinderbettchen lag, dem kleinen Mädelchen, das die Fäuste in die Augen stemmte und den Papa durchaus nicht sehen wollte. Der Anblick des Kindes rührte den Vater zu Tränen, die nicht aufhören wollten zu fließen. Das Vorhandensein des eigenen Kindes erschütterte ihn und brachte seine Sentimentalität zum Ueberfließen. Und in der Folge knüpfte sich eine unlösliche Ideen-Kette von seiner eigenen, verstorbenen Mutter hinüber zu seinem Kinde: er fühlte sich als Bindeglied zwischen zwei gleich zarten Wesen, zwischen seiner Mutter

aus der Tieckstraße — und diesem hilflosen Baby Vera Viola-Maria. Als er im vorigen Jahr die erste Amerikafahrt antrat, begann er, Tagebuchaufzeichnungen zu machen. In einem alten Buch, das einmal für sogenannte Poesie-Eintragungen bestimmt gewesen sein mochte. In Paris stieg er in einem Hotel ab, stand nachts am Fenster und spähte gedankenverloren und ob der großen Fahrt unsicher und bekümmert über die Straße hinüber in ein anderes Fenster, das hell erleuchtet war. Durch die Vorhänge zeichneten sich die Vorgänge in diesem Zimmer ab; Veidt sah sie mit abwesendem Auge. Setzte sich dann hin und schrieb Gedanken an Vera Viola-Maria nieder. Etliche Tage darauf sitzt er in seiner Kabine an Bord der „Mauretania“, hat eben noch Gespräche im Speisesaal geführt und über Dinge der Kunst und der Zukunft geplaudert. Aber nun sind diese Themen allzu gleichgültig und ohne Interesse; er greift zu seinem Tagebuch und wendet sich wieder an sein Kind. „Was einst war“ — so ungefähr schreibt er — „ist unwiderruflich dahin, aber nun bist Du da, Du kleine Menschenblüte Vera Viola, und nun setzt Du das Leben jener Verstorbenen fort, für mich — und ich für Dich.“ Und er plaudert weiter mit seinem Kinde, bis ihn jenseits der großen Felsengebirge im westlichen Nordamerika frische Eindrücke und die Arbeit überfallen. Da versinken seine Sentiments — aber nur für Tage, und schon während der ersten Stunden des Alleinseins auf der Rückfahrt fallen sie erneut über ihn her.

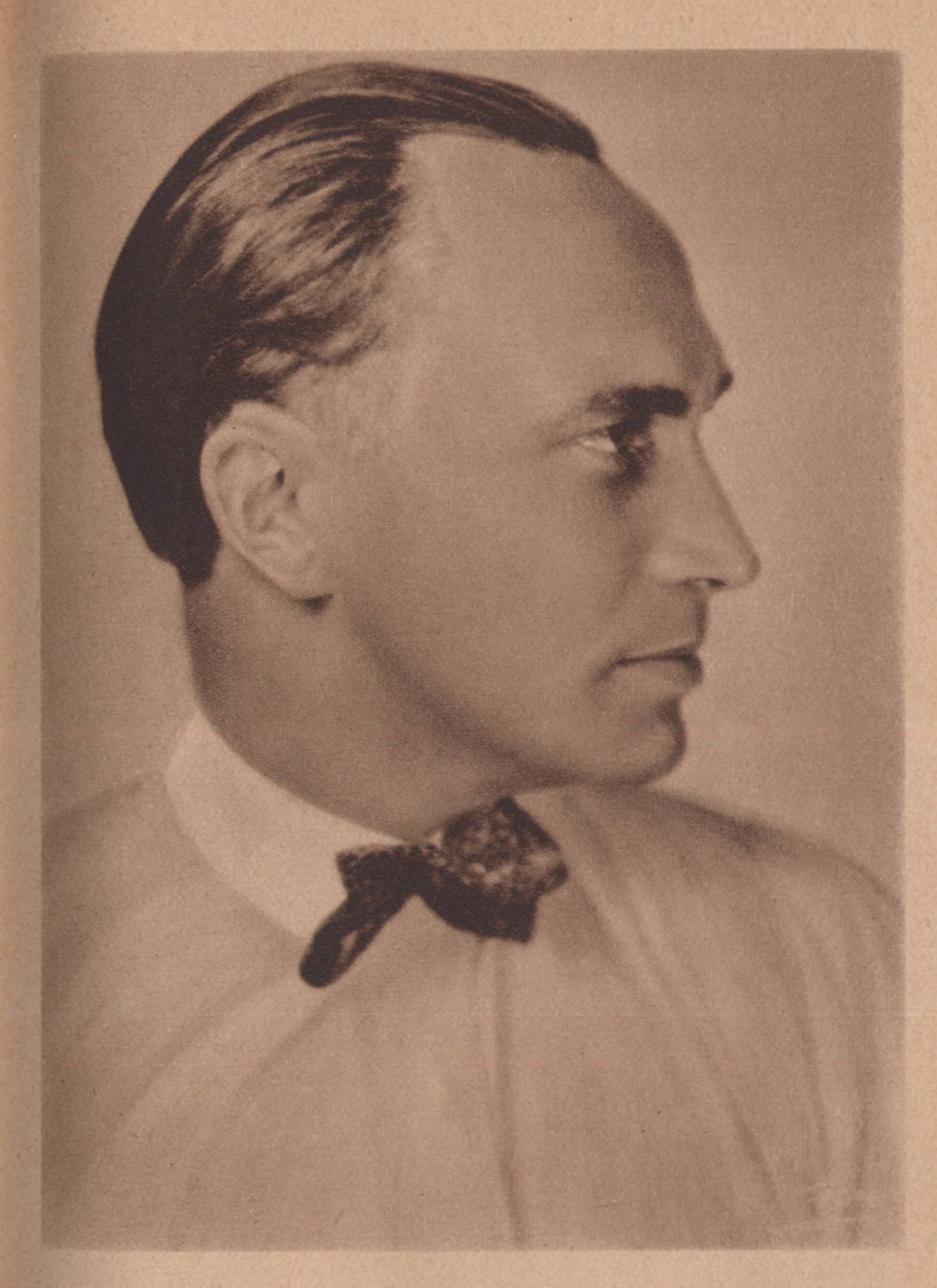
Die Gemütstiefe der Mutter ist in ihm nie versiegt.

Wohl aber war die Schule für ihn eine besonders harte Zeit.

Eines Tages blätterte ich in den Schulzeugnissen, die noch fein säuberlich aufgehoben sind, gesammelt in einer jener Mappen, durch die man den Attesten der Erzieher einen gar zu bedeutenden Ewigkeitswert verleiht. Ich blätterte in den Zeugnissen — und genoß noch einmal das völlige Versagen eines Schülers vor der hohen Gelahrtheit. Denn je weiter er in den Wissenschaften des Hohenzollerngymnasiums in Schöneberg vordrang, um so dürftiger wurde die Ausbeute. Hatte Veidt schon nie durch Neigung zur exakten Reproduktivität geglänzt, so verschärfte sich die Situation in der Oberprima schließlich zu einer unleugbaren Katastrophe — denn mit dem 13. Platz unter 13 Schülern — und mit schlechten Noten in Latein und Geschichte und Mathematik waren natürlich keine Rosinen mehr zu gewinnen. Daß er in Religion wenigstens noch genügte, mag als Trost gelten, ebenso, daß er (der nie singen konnte) im Singen „gut“ war. Eine Prädestination für Amerika, die sich in einem „gut“ im englischen Sprachunterricht dokumentierte, schuf aber keine Entscheidung mehr zu seinen Gunsten, so daß er gar nicht erst für das abschließende Abiturium in Frage kam.

So endete eine Schullaufbahn, an die man ganz andere und kühnere Hoffnungen geknüpft hatte — und so verdarb Veidt selbst sich seine chirurgischen Pläne, die er an die Handhabung seines Radiermessers geknüpft hatte.

Das geschah um Michaelis 1912.



Conrad Veidt

Phot.: Frenkel





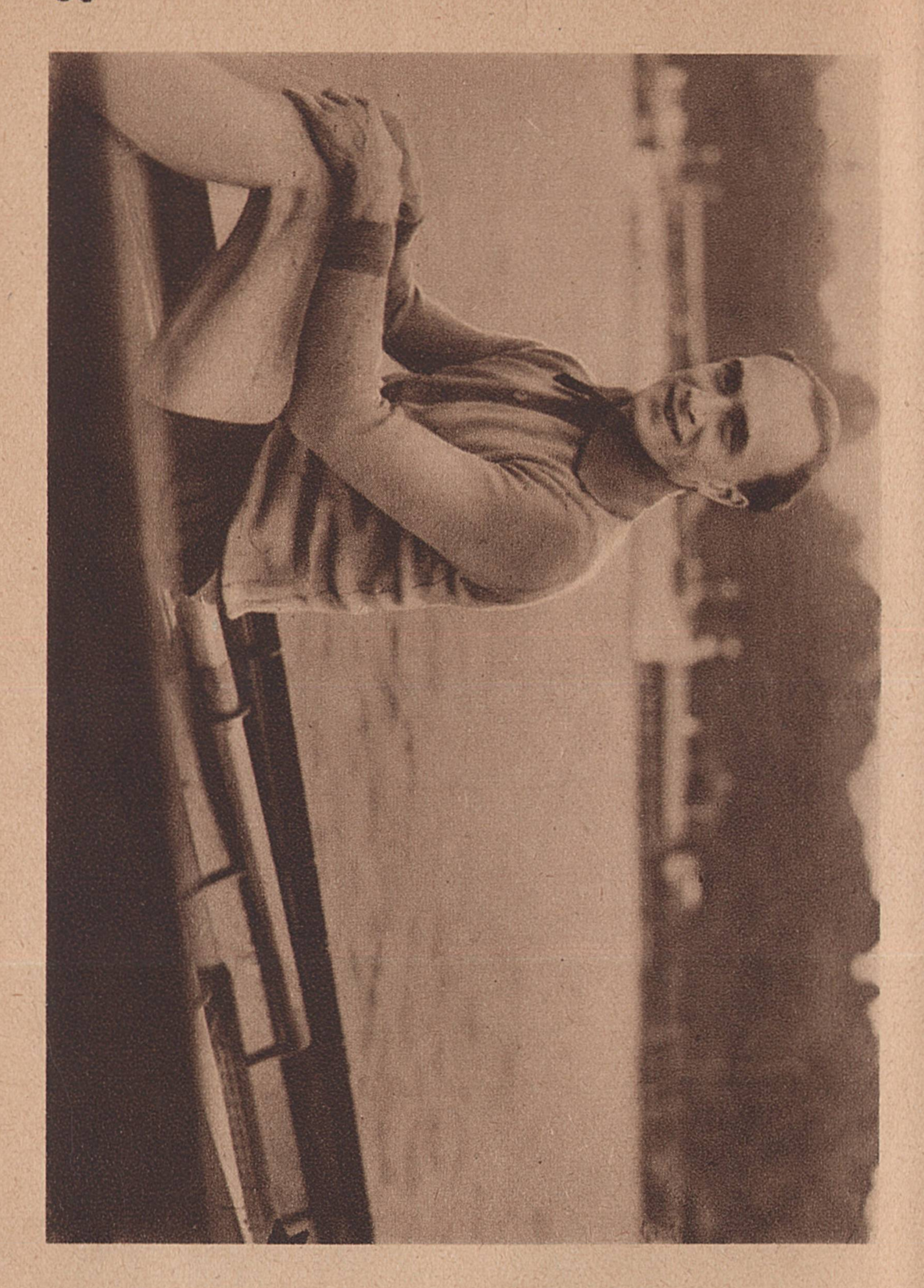
Veidts Eltern

Conny als Baby



Phot.: Transeuropa Press

Veidts Gattin und Viola Vera Maria



Phot.: Ufa

Ich kann mir nicht zwei entgegengesetztere Naturen vorstellen — als die Veidts und Jannings. Ich sitze Jannings gegenüber: breit reckt er sich am Schreibtisch auf, wuchtig, eine pompöse Erscheinung. Jannings hat kürzlich den Mephisto im „Faust"-Film gespielt — warum nicht? Aber so recht eigentlich war er doch der Pharao Amenhotep in Lubitschs Film „Das Weib des Pharao"; da war er am Platze. Eine Despotennatur, die despotisch ist aus innerer Kraftfülle. (Ob Jannings wirklich Zentnergewichte stemmt — weiß ich nicht, tut auch nichts zur Sache.) Aber er ist die äußere Erscheinung des robusten, gesunden, draufgängerischen Gewaltmenschen, selbst dann noch, wenn er (wie in Duponts „Varieté") Nervenzustände bekommt. Jannings ist der Nero, auch wenn sein Film-Nero ein schlechter Jannings war. Wenn ich Jannings gegenübersitze, so wirft er die Hände in die weiten Hosentaschen und spricht mit dem Brustton der felsenfesten Ueberzeugung, die keinen Widerspruch erwartet — und vielleicht auch nicht duldet. Er schreitet mit persönlichem Nach-

druck einher, dazu berufen, den Begriff des Imposanten zu verkörpern.

Veidt verkörpert nicht diese Stabilität: er ist der Vertreter des Halb-Getriebenwerdens, er verkörpert die innere Vielheit und Zersplitterung. Er wäre für unsere Phantasie kein Nero, aber er schuf den „Tiger von Eschnapur“, den hyperempfindlichen Christian Wahnschaffe, den somnambulen Cesare. Er war ein junger Borgia in Oswalds „Lucrezia Borgia“, er war ein geheimnisvoller Dr. Jekyll in „Schrecken“, ein „Prinz Kuckuck“ und der Angelpunkt in den „Unheimlichen Geschichten“. Veidt berührt die Grenzgebiete der verstandesmäßigen Klarheit, er steht mit einem Fuß im Dekadenten — er gibt das Gesicht unserer Zeit wieder.

Veidt ist der Repräsentant des Menschen, der in seiner Seele Gut und Böse trägt. Und weder Gut noch Böse siegen — der latente Zustand des Aufgerütteltseins bleibt in all seinen Rollen unentschieden. Wir Gegenwartsmenschen spiegeln uns in ihm. Zu Jannings’ Figuren schauen wir auf, auch dann noch, wenn es um den „letzten Mann“, um einen Hotelpförtner, geht; — zu Veidts Figuren aber fühlen wir eine intime Verwandtnis. Und deshalb steht er uns menschlich näher.

Jannings beginnt sein Leben großzügig, abenteuerlich, kraftvoll. Er will die weite Welt sehen, geht zu Schiff, wird Matrose. Veidt sitzt in seiner schlanken Länge auf der Schulbank, bis man ihm sagt: „Sie haben keine Hoffnung, mit Ihren ungenügenden Noten das Matur zu machen.“ Jannings kneift von Bord aus, schlägt sich nach England und

Deutschland zurück. Veidt steht abends auf der breiten Treppe des Deutschen Theaters in Berlin und spricht mit Hinz und Kunz: redet über Bassermann (den er verehrt), über Wegener (den er anbetet), über Reinhardt (zu dem er fassungslos ehrfürchtig aufschaut). Und dann — mit jeder abgesparten Mark — steht er oben auf dem billigsten Platz, auf dem Weisheitsbalkon, und starrt mit heißem Schädel und benommenem Atem hinab in die Tiefe, auf die Bühne, die sich von hier oben wie ein viereckiger, gefährlicher Käfig ausnimmt. Ach, wer dahin könnte! — denkt er bei sich. Aber die Eltern sind dem abgeneigt. Nur die Mutter, die gütige, verstehende, darf davon wissen. Und sie wird die Zuhörende, wenn Conrad, dieser lange, schlanke, große Junge, ihr ganze Szenen wiederholt . . .

Wie das so plötzlich über ihn kam?

Ja, das ist wieder so ein Zug an Veidts innerer Zweiteilung. Die Literatur hatte es ihm n i c h t angetan — die ließ ihn kalt. Aber wohl nur, weil ihm — wie den meisten von uns auch — die schulmeisterlichen Aufsatz-Dispositionen gegen den Strich gingen. Früher wurde ja der deutsche Schulunterricht dazu benutzt, jeden Dichter, jeden Klassiker totzuschlagen. Dabei hatte Veidt das Verlangen, sich schriftlich auszulassen. Wenn er heute, um dem Ueberschwang in sich ein Ventil zu schaffen, Tagebuchblätter füllt, so ist das nichts weiter als eine Fortsetzung seiner frühzeitigen Gepflogenheiten, durch Niederschrift seiner Empfindungen mit sich selbst ins reine zu kommen. Schon während der Schulzeit erörterte er in einem feuilletonistisch-lyrischen Stil seine Sentiments. Er

warf mit kühnen Interpunktionen um sich, griff alle Autoritäten an und dozierte, wenn es sein mußte, neue Maximen. Dieses Eigenbrödlertum führte dann dazu, daß Veidt, wenn die gestrengen Magister ihn aufriefen, ratlos vor der versammelten Klasse dastand und irgendein konfuses Zeug stammelte. Mit anderen Worten: die „Minna von Barnhelm“ wurde in Aufsatzform in Grund und Boden zerfetzt — die wirkliche Dichtung jedoch erlebte der Sekundaner Veidt in sich selber.

Bei einer der üblichen Schülervorführungen der letzten Schulzeit war dann das verhängnisvolle Wort gefallen: der schlechte Schüler Veidt müßte Schauspieler werden. Und weshalb? Nur weil er ein Gelegenheitsgedicht leidlich gut rezitiert hatte. Das Wort „Schauspieler“ verfing sich in dem jungen Gehirn — Veidt begann nachzudenken, das Radiermesser und die Vivisektion zu vergessen. Er begann, die dramatischen Dichtungen mit anderen Augen zu betrachten — er las Shakespeare, entdeckte Goethe und Schiller (man muß ja „entdecken“ sagen, denn wir alle mußten unsere Klassiker erst „entdecken“) — und nun setzte die Theatermanie ein. Ohne andere Anstöße von außen.

Es gibt so etwas wie innere Berufungen.

Die Eltern . . . durchaus theaterfremd, nicht einmal theaterfreundlich — die Jugend verläuft ohne Hinlenkung auf die Institution, die man „Sprechbühne“ nennt — auch ist kein Künstler in der Familie nachweisbar . . . Und plötzlich steht die Gewißheit vor der Tür: ich muß Schauspieler werden! Was ist ein Schauspieler? Weiß man's genau, wenn

man zum erstenmal dem Vorhang entgegentritt? Wie machen es die Schauspieler, um da auf der Bühne zu reden und zu agieren? Rätsel über Rätsel! Es muß doch ein Geheimnis um diese Menschen geben!

Und Veidt geht das erstemal auf die Empore des Deutschen Theaters, um nie mehr vom Theater loszukommen. Nie mehr. Namen, die sonst ohne Inhalt an sein Ohr klangen, werden zu Personen: Bassermann — Wegener! Und dann taucht, etwas später, Krauß auf. Welch ein Mensch! Welche Verehrung verdienen diese Künstler, die das Letzte zu geben wissen.

Gewiß, wenn diese Schauspieler das Theater verlassen, so sind sie andere, einfachere, unpathetische Leute. Aber schließlich nehmen sie ja doch alles, was sie auf der Bühne sprechen und offenbaren, mit sich hinüber ins Vormittagsleben. Ja, sie bleiben auch im privaten Dasein verehrungswürdig! Sie sind, auch wenn sie am Frühstückstisch sitzen, keinen Zoll kleiner und geringer! Man muß sie immer bewundern! Es gibt an ihnen nichts, das ganz flach und banal wäre — immer begleitet sie ein Schimmer!

Und Veidt, der junge Bursche, gewöhnt sich daran, ein Cape zu tragen. Er legt eine flatternde Künstlerkrawatte an, setzt sich einen weichen Schlapphut mit imposant wehender Krempe auf den Kopf — und treibt sich auch nach der Vorstellung (nicht nur vorher) am Bühneneingang des Theaters herum. Zwar hat er keinen Pfennig über das Eintrittsgeld in der Tasche, und nachher wird er wieder zu Fuß nach Hause laufen müssen — aber was verschlägt's? Solange er vor dem Bühneneingang herumlungert, sieht

er nicht nur die Größten der Kunst, sondern wird auch selbst vom Publikum gesehen. Und vielleicht — sehr wahrscheinlich sogar! — hält man ihn nicht minder für einen Prominenten . . .

Glückliche Jahre des Hoffens!

Und eines Tages — auf der Treppe zum Olymp — fügt es sich, daß Veidt den alten Zimmermann trifft, das langjährige Faktotum Max Reinhardts.

„Der alte, langbebartete Zimmermann" — so hat Veidt das einmal erzählt — „stand auch auf der großen Steintreppe, strich sich mit allen fünf Fingern durchs Haargehänge, der gute Wotan, musterte uns Schwarmgeister mit freundlichen Augen und nickte hierhin und dorthin. Ach, was Zimmermann, dieser Kastellan, der Portier — ich weiß gar nicht, was Zimmermann alles für Posten in der Schumannstraße bekleidete — was dieser liebe, gute Mensch für menschliche Sehnsüchte auf der Steintreppe versammelt gesehen hat, das hat so leicht kein zweiter Berliner erlebt. Nicht einmal ein Filmdirektor. Ich fiel ihm auf: groß, hager, mager, dünn — eine nach oben endlose Stange . . . So stand ich vor ihm . . . und sprach ihn an. Und erzählte, erzählte. Tage hindurch erzählte ich ihm immer dasselbe. Und dann nahm er mich einmal mit hinein: zu Blumenreich führte er mich, einem Mitarbeiter Reinhardts. Gerüche umfingen mich, Staub wirbelte auf, Schminke roch, Holz dünstete, alte Leinwand fusselte hier und dort . . . Und ich stand vor Blumenreich und deklamierte, polterte, sang, zwitscherte, rezitierte . . . Mit einem Wort: ich debütierte . . . Frisch von der Olymptreppe hinweg. ‚Und wie heißen Sie?' das

war Blumenreichs Urteil. ‚Conrad Veidt', stammelte ich. ‚Kommen Sie morgen um halb elf wieder, junger Mann . . .' — An diesem Abend ging ich nicht durch die Straße, ich rannte durch den Tiergarten, ich alberte durch halb Schöneberg: morgen sollte ich Reinhardt vorsprechen!"

Das sind Veidts eigene Worte.

Und das Wagnis des Unprotegierten gelang — denn die Bühne ist meistens gerechter als der Film. Sie nimmt Talente auch ohne Protektion. Von der Schule weg kam Veidt ans Theater — mit der Blindheit des Unschuldigen war er den geraden, unmittelbaren Weg gegangen . . .

Jannings aber hat als Schiffsjunge anfangen wollen.

Gibt es einen größeren Gegensatz?

Und beide sind groß geworden, beide: Jannings und Veidt.

Die dramatische Literatur ist heute weniger geeint denn je — wie könnte sie auch? Es gibt auf dieser Erde nur Vielheiten, denn in der Vielheit wächst das Neue heran. Anders ständen wir eines Tages vor dem Nichts. Aber der junge Schwärmer empfindet die Widersprüche weniger: er hat offene Sinne für alle Richtungen — und sucht die Betätigung, wo er sie findet. G o t t s c h e d hatte noch die Schulmeisterei der Sprechbühne im Blute; — „der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz," so schrieb er, „den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet." J e a n P a u l war anderer Ansicht. „Nur durch ein Ich —" so äußerte er, „also durch dessen Charakter erhält eine Begebenheit Gehalt. Auf einer ausgestorbenen Welt ohne Geister gibt's kein Schicksal und keine Geschichte. Nur an Menschen entfaltet sich Freiheit und Welt mit ihrem Doppelreiz."

Der junge Veidt, an dem die Literaturen auf der Schule spurlos vorübergegangen waren, blieb vom Widerstreit solcher Richtungen verschont. Und weil dies von vornherein der Fall war, entwickelte er auch eine Unpersönlichkeit, die ihn abseits von allen Strömungen hielt. Für ihn gab es keine Thesen der Bühnenkunst zu verfechten, keine Thesen der Literatur; alles an ihm mußte erst geformt, erwärmt, dirigiert werden. Sein einziger Inhalt war sein Glaube an die Führer, an Bassermann und Wegener und Krauß — und an Max Reinhardt.

Noch heute, wenn man mit Veidt spricht, glänzt sein Auge, sobald der Name Reinhardts fällt. „Richtungen, — Sympathien?“ fragt er. „Ach, wenn man diesem Manne, Reinhardt, in die Hände fiel, gab es keine Richtungen mehr; so stark ist die geistige Kraft Reinhardts, daß er alles in seiner Umgebung zum Schweigen bringt. Er fasziniert, läßt nicht locker, fängt ein, überzeugt. Ein Schauspielschüler, der Max Reinhardt überantwortet wurde, konnte sich diesem Einfluß nie wieder entziehen. Er nahm Reinhardts Gedanken in sich auf, wurde ein Nachbeter seiner Ansichten und Anschauungen.“

Und damit blieb Veidt auch vor allem Für und Wider junger Thespiskärrner bewahrt. Zwar war dies in der Zeit vor dem Kriege; — doch auch nachher, als eine neue zerspaltene Bühnenkunst mit sich modern gebärdender Miene aufstand, blieb Veidt von allem unberührt. Hier offenbarte sich schon der zurückhaltende, mißtrauische abwartende Mensch, der er in der Hauptsache heute noch ist. Nur nichts unüberlegt Neues! Entwickelung! Entwickelung!

Zwei kleine Lichter für diese Tatsache:

Als Veidt zu spielen begann — und lange Zeit hinterher noch! — hatte er kein Interesse für den Film. Es gab schon 1914 deutsche Schauspieler am Film, es gab auch damals schon so etwas wie ein Bemühen junger Leute um die Filmlaufbahn, aber Veidt sah nichts, hörte nichts davon. Die Alten: Bassermann — und die andern — gehörten dem Theater an, Shakespeare hatte für das Theater geschrieben . . . Max Reinhardt war am Theater, — wenn man rezitierte, so berührte man eine verwandte Kunst . . . Also: nichts Neues anfangen, kein Wegbahner sein! Kein Tollkopf! Erst viel Jahre später beobachtete Veidt die flimmernde Leinewand, und auch nicht um künstlerischer Erkenntnis willen, sondern um seine Einnahmen zu verbessern.

Das zweite Streiflicht für die Konservativität: Veidt hat noch heute keinen Rundfunk in seiner Wohnung. Warum nicht? Etwa aus künstlerischen Motiven? Nicht im geringsten. „Sie sagen," so erklärt er, „daß die Musik auf Wellen verbreitet wird. Ich bitte Sie, was ist das: — eine Welle. Ich kann mir dabei nichts vorstellen. Sie können sich auf den Kopf stellen, um mir die Geschichte plausibel zu machen, ich kapier's nicht. Technisch begreife ich absolut nichts. Ergo will ich auch so etwas nicht in der Wohnung haben. Meinetwegen braucht es überhaupt nichts Neues zu geben. Da will man das Fernsehen erfinden; wenn ich hier den Hörer abnehme vom Telephon, so sehe ich vor mir, irgendwo auf einer Glasscheibe meinetwegen, den Bekannten, mit dem ich spreche. Wozu das? Vielleicht liegt

der Bekannte, den ich sprechen will, gerade im Sterben, und nun habe ich das Bild vor mir. Wird man glücklicher durch das Fernsehen? Nein. Mir genügt es, daß ich telephonieren kann . . ."

Man könnte Veidt entgegenhalten: ja, aber schließlich wurde der Film auch einmal erfunden, war auch e r einmal etwas Neues. Aber ein solcher Einwurf hätte keinen Zweck. Veidt müßte auf der Schule ein guter Mathematiker gewesen und heute ein Gelehrter (und kein Künstler) sein, um dergleichen anerkennen zu können; als Gefühlsmensch jedoch rundet sich in ihm das gegenwärtige Weltbild zu einem Ganzen, zu einem Vollständigen, — und eben deshalb ist er auch darstellerisch ihr vollkommenster Interpret . . .

Wunderkinder gibt es auf dem Theater nicht, — oder wenn doch, so nicht auf der ernsthaften Bühne. Kunst hängt mehr mit dem Gefühl als mit dem Können zusammen, und Theaterkinder haben nur Können, nicht aber Gefühl. Veidt aber war alles andere als ein Theaterkind: er mußte erst diese neue Welt begreifen, ehe er in ihr etwas formen konnte. Zur Schwärmerei mußte Reinhardts Schulung kommen. Und diese führte nach und nach zu einem Engagement mit einer Monatsgage von vierzig Mark. Das war der erste finanzielle Erfolg!

Und nun stand Veidt auf der Bühne, als Statist, als Hingegebener, als Opfer. Er träumte von unendlich bedeutenden Rollen, wünschte die Stunde herbei, in der er Hamlet spielen würde — und kam doch bis auf den heutigen Tag nicht zu dieser Rolle. Wohl aber blieb er seiner Verehrung für die großen Vor-

bilder treu. Auch darin ist Veidt konservativ: er beweist eine starke Anhänglichkeit an einmal gefaßte Vorstellungen und Neigungen. Seine Gefühlswelt ist fest verankert, wie bei allen Menschen, die nicht sinnlos allem Neuen nachjagen. „Das Immerneue," so meint Veidt, „hat wohl für den Augenblick etwas Bestechendes, aber es geht zu schnell vorüber, um Halt und Inhalt sein zu können. Man sollte den Dingen mehr Zeit geben, sich zu bewähren; aber natürlich müssen Menschen da sein, an denen sich etwas bewähren kann. Wir Vorsichtigen sind hinterher die Schlauen, weil wir uns erst dann erwärmen, wenn das wirklich Wertvolle sich erwiesen hat. Wir ersparen uns die Enttäuschungen und die Nervenmartern. Das Ideale wäre, wenn jedermann, nach guter alter Sitte, sein Häuschen und seinen Landbesitz hätte. Aber wie ist denn bei uns der Boden beschaffen? Wer kann sich das leisten? Ich werde selbst nicht allzu schnell von meiner Stadtwohnung loskommen. Das Gute und Bewährte ist schwerer zu erreichen, als eine Jazz-Band . . ."

Nein, Veidt ist kein Bohemien.

Er war es nie.

Er hielt bei Reinhardt aus, bis der Krieg kam, — und am 28. Dezember 1914 wurde er eingezogen; er kam zur Brandenburgischen Train-Abteilung Nr. 3, zur 3. Eskadron, — also nach Spandau. Die Ausbildungszeit war hart —, aber nicht ungesund. Aus der immerhin stickigen Theaterluft in der Schumannstraße wechselte er hinüber in die Atmosphäre des Kasernenhofes, und an die Stelle Schillers traten die Feldwebel des preußischen Rekrutendrills. Schon am

2. Mai 1915 nach vollendeter Ausbildung als „Fahrer vom Sattel und vom Bock“, ging er an den östlichen Kriegsschauplatz ab und lag geraume Wochen vor Warschau bei Skiernewice, dann packte ihn die Gelbsucht und machte seine Ueberführung ins Lazarett Tilsit nötig. Hier wurde er als Pferde-Fachmann dem Etappen-Pferdelazarett der 8. Armee zugeteilt — und in dieser Stellung zum überzähligen Gefreiten befördert . . .

Der leichte Dienst bekam ihm gut— und ließ seinen dramatischen Eifer wieder aufleben. Wenn dann die Pferde versorgt waren, griff der Stalldiensthabende in seine Waffenrocktasche und holte den geliebten Shakespeare heraus, — die Geschütze drüben an der Front waren vergessen, — Troilus warb um Cressida, und Ferdinand, König von Navarra, las in schmelzenden Tönen das Gedicht:

Solch süßen Kuß gibt nicht die goldne Sonne
Den frischen Morgentropfen in der Rose,
Als mir dein Blick, wenn seine Strahlenwonne
Den Nachttau zieht aus meiner Augen Schoße . . .

Selbst in der Geburtsstunde einer neuen Weltgeschichte hielt der Schauspieler Veidt, der die Gefreitenknöpfe trug, an seinem Freunde Shakespeare fest.

Und da kam ein Brief, — er kam aus Libau —, von Lucie Mannheim.

Die Oberste Heeresleitung hatte, was man ihr als Verdienst anrechnen darf, in den größeren Etappen-Orten sogenannte Front-Theater eingerichtet, um den Soldaten, die monatelang fern von aller Zivilisation lebten, wenigstens den keuschesten Abglanz geistiger Gesittung zu schenken. Und eins dieser Theater, nicht das schlechteste, war in Libau stationiert. An ihm war Lucie Mannheim tätig, eine Konpennäherin Veidts aus den Tagen Reinhardts. Von ihr kam der Brief. Warum — so fragte die inzwischen gleichfalls berühmt gewordene Kollegin — Veidt sich denn mit seiner platonischen Shakespeare-Verehrung begnügen lasse, — für die Pferde würde sich unzweifelhaft auch ein anderer Könner finden. Man hätte in Libau immer einen guten Platz für einen Schauspieler zur Verfügung, Veidt sollte sich doch einmal bewerben . . . Schlimmeres als ein „Nein!“ gäbe es doch nicht!

Diesen Vorschlag ließ sich der nunmehrige überzählige Unteroffizier im Pferdestall durch den Kopf gehen, und er beschloß, sein Glück zu versuchen.

Frisch gewagt ist halb gewonnen — sagt doch das Sprichwort, — warum sollte er mithin den halben Gewinn aus der Hand lassen? Und das Stellvertretende Generalkommando des III. Armee-Korps hatte ein Einsehen: es verfügte am 18. August die Zurückstellung des Train-Soldaten für die Zwecke des Deutschen Theaters in Libau, und schon drei Tage später traf Veidt „wie befohlen" ein, um sofort die größten Rollen zu übernehmen. Was ihm Berlin verwehrt hatte, billigte ihm das Front-Theater zu: er bekam den Faust überantwortet, — „mit Conrad Veidt vom Deutschen Theater in Berlin als Gast" stand auf dem Theaterzettel —, und er spielte fortan alles, „was gut und teuer ist," wie sich der Mime ausdrückt. Auch den würdigen Herodes in Hebbels „Herodes und Marianne" schuf Veidt auf diesen Brettern, und die Zeitung von Libau schrieb am nächsten Tage: „Hier sitzt jedes Wort am rechten Platz, jede Geste im rechten Moment. Ja, hier wächst der Welt der neue Kainz heran!"

Dafür, daß dieses Wachstum nicht unterbrochen würde, wollte Veidt fortan mit größerer Energie sorgen; einmal der Betreuung der Pferde des 8. Armee-Korps entronnen, war er auf den wirklichen Geschmack gekommen. Nun hat er die großen Rollen nicht nur als Statist kennengelernt, sondern auch als Darsteller, und der Beifall des Publikums (und auch der Presse) hatte ihm gegolten. Das war genug, um das Blut in stärkere Wallung zu bringen. In dieser Stimmung schrieb er an Edmund Reinhardt, den Bruder des großen Theatermannes, und bat ihn, sich seiner anzunehmen. In Berlin säumte man keine

Sekunde, — und die Notwendigkeit, die Berliner Theater trotz des Krieges in Schwung und die Berliner Bevölkerung in Stimmung zu erhalten, bestimmten das Armee-Ober-Kommando, den sowieso nur garnisondienstfähigen überzähligen Unteroffizier Veidt bis auf Widerruf zu beurlauben.

So kam Veidt um die Jahreswende 1916/17 nach Berlin zurück — und als Rollenspieler ans Deutsche Theater.

Am 1. Januar 1917 sprang er als Solist auf die weltbedeutenden Bretter einer seriösen Bühne; seine künstlerische Laufbahn begann . . .

Ohne der Gefahr nachzugehen, dem Aberglauben einen Raum einzuräumen, muß ich an dieser Stelle eine absurde Zufälligkeit erwähnen. Jeder Mensch neigt mehr oder weniger dazu, das Zufällige in seinem Leben in ein System zu bringen: einmal ist ein bestimmter Wochentag verhext, ein andermal ein Tag, ein Monat. Man mag sich drehen wie man will: immer findet man die Zufälle einer geheimnisvollen, beunruhigenden Regel unterworfen. So auch Veidt. Und in seinem Leben spielt die Zahl 17 eine besonders mysteriöse Rolle. Besser gesagt, — er hofft, daß sie diese Rolle jetzt ausgespielt hat. Sonst vom Aberglauben ziemlich frei — er achtet auf keine Pfauenfeder in der Garderobe, auf keinen Freitag, auf keinen Glückwunsch —, hat die Zahl 17 ihn doch jahrelang beunruhigt und gepeinigt, und der Zauber ging schließlich so weit, daß er jede Zahl, die ihm begegnete, auf ihren Inhalt hin untersuchte. Beispielsweise: er kauft (was an sich schon ein Spiel mit dem blinden Fatum ist) ein Lotterielos, sieht die er-



Phot.: Oswald

Veidt 1919
in einer seiner ersten Rollen („Tagebuch einer Verlorenen“)



Veidt
im „Indischen Grabmal“

Phot: May



Phot.: Oswald

Veidt
in „Carlos und Elisabeth“



Veidt und Bassermann in „Lucrezia Borgia“

Phot.: Oswald

standende Zahl an und entdeckt: 13 544 . . . Er addiert die Nummer, sie ergibt 17. Ganz zufällig, — aber er ist gewiß, daß er mit diesem Los nimmermehr gewinnen wird. Und er kauft ein anderes, mit dem er selbstredend auch nicht gewinnt. — Oder er fährt mit einer Autodroschke: sie hat (nehmen wir an) die Nummer 2617 — an der vierten Straßenkreuzung hat der Wagen einen Zusammenstoß. Veidt bekommt ein paar Glassplitter ins Gesicht und steigt aus, sieht sich die Zahl an, entdeckt die 17 am Schlusse der Erkennungsnummer. Nur mit so einem Wagen konnte ihm das Malheur passieren. — Er kauft sich ein eigenes Fahrzeug, einen grünlackierten, offenen Wagen. Bekommt die Erkennungsnummer vom Polizeipräsidium zugeteilt — es ist eine 17 darin. Nie und nimmer wird er diese Nummer fahren, eine Kette von Unglücksfällen wäre die Folge? Also ermöglicht er das Unmögliche, geht selber zur Verkehrspolizei, wird dort vorstellig und erreicht, daß man ihm eine andere Nummer zuweist. — Ganz unsinnig ist das folgende: Vor Jahren filmt er in einer Dekoration, die im letzten Augenblick zusammengestellt wurde. Ein gleichgültiges Interieur: Büroschemel, ein Schreibtisch — nichts weiter. Und an der Wand ein Abreißkalender, den man irgendwo aufgelesen hat. Die Szene steigt, die Lampen brennen, Veidt agiert, geht auf den Apparat zu — da löst sich ein Querbalken, der eine Oberlichtlampe trägt, in der Tragkette und rasselt dicht an Veidt vorbei zu Boden. Eine Zehntelsekunde später — und die Lampe hätte ihn getroffen. Wie ist das nur möglich?, fragt Veidt,

fragt der Regisseur, fragt der Beleuchter. Da sieht Veidt den Abreißkalender — groß trägt der . . . eine 17 . . . Man hat vergessen, die Unglücksnummer abzureißen.

Wie kam Veidt auf diese Beobachtungen?

Ziemlich nachträglich erst. Und erst, als die Serie bereits — vorüber war. Sein Vater starb im Jahre 1917, seine Mutter segnete am 17. Januar das Zeitliche. An einem 17. starb auch ein Bruder Veidts, der einzige und ältere Bruder, der neben ihm aufwuchs. Ein weiterer Trauerfall trug sich an einem 17. August zu — an einem 17. starb auch ein Lieblingshund. Und seltsam mißtrauisch muß weiterhin der Tod einer bejahrten Großmutter machen, der gleichfalls an einem 17. Monatstag eintrat. Die alte Dame war bereits hoch in den Siebzigern, als Veidt von ihrer schwierigen Lebenslage erfuhr. Sie war eine Verwandte des bezeichneten Grades nur unter Zuhilfenahme ganz verwickelter Familienbeziehungen. Dennoch befreite Veidt sie aus ihren mißlichen Verhältnissen und richtete ihr in Steglitz eine kleine Zweizimmerwohnung ein. Da hauste sie, war ihres Lebensabends froh und sammelte Bilder ihres „Enkels“, obwohl ihr Fuß kein einziges Mal ein Kino oder ein Theater betreten hatte. An einem 15. hatte sie das Unglück, in ihrer eigenen Wohnung auszugleiten; sie mußte in ein Krankenhaus überführt werden. Am 16. besuchte sie Veidt, man versicherte ihm, die Dame würde den Oberschenkelbruch in vier Wochen überwunden haben, im übrigen aber noch mindestens zehn Jahre leben. Am Abend des Tages ging es ihr besser und immer besser. Am 17. in den

ersten Morgenstunden war jedoch alles überstanden, ganz plötzlich und unvermittelt.

Diese Fälle machten Veidt mißtrauisch und nervös gegen die Zahl; und er beobachtete auf Schritt und Tritt, wie er von der 17 verfolgt wurde. Bestellte er aufs Geratewohl ein Schlafwagenbett, bekam er den Wagen 17 des Zuges — oder die Bettstatt mit der anrüchigen, verhängnisvollen Nummer. Als er nach Amerika fuhr und an Bord der „Mauretania" seine Kabine betrat, was las er an der Tür? „Cabine 17"!

„Die Leute lachen," klagte er einmal, „daß ich alle Zahlen kreuz und quer addiere, daß ich alle Quersummen 17 ablehne — aber ich kann doch nicht alle aufklären! Die Zahl ist verhängnisvoll. Und ich bin doch wirklich nicht abergläubisch!"

Und nun — der 1. Januar 1917 — hat er ihn je zu beklagen gehabt? Schwerlich. Zwar hat Veidt auf der Bühne nicht den Lebensinhalt gefunden, den er erträumt hatte, doch sind die Ursachen hierfür auf einer durchaus rationellen Basis zu finden. Auch der Aberglaube läßt mit sich handeln, wenn man nur will. Die Bühne wuchs in den Tagen, in denen Veidt sie tastend betrat, in eine ernste künstlerische Krise hinein, die noch heute nicht überwunden ist. Sie erlag der allzu geschlossenen Tradition, die auch Max Reinhardt nicht aus der Welt schaffen konnte; der europäische Kulturkomplex schloß sich hinter einem historisch, später noch einmal zu beglaubigenden Kapitel. Darüber zu sprechen, ist hier nicht der Ort.

Veidt aber segelte einstweilen noch mit vollen Hoffnungen hinein in die dramatische Welt, deren Morbidität weder ihm, dem Künstler, noch den literarischen Führern klar ersichtlich war. Der Krieg und Deutschlands Abschnürung lähmten Gefühl und Blick.

Im Grunde genommen gehört Veidt zu den Kriegsgewinnlern, — wenn er sich auch nach dem Kriege auf dem Posten gehalten hat, den ihm das Jahr 1917 zuschanzte, so besagt das schon, daß sein Gewinn mit solidem Können erworben war. Nach seiner Erweckung zum Theater bedeutete seine Libauer Periode nur noch die Festlegung auf das einmal gesteckte Ziel, und gleichzeitig erwuchs ihm hier jene Energie, jene Ueberzeugtheit von sich selbst, die er heute als Suggestion benutzt. Seltsam: Veidts Sentimentalität hat ihre Wurzel in einer Sensibilität, die ihn zu allen Dingen doppelt Stellung nehmen läßt. In fein organisierten Menschen gibt es bekanntermaßen ein besonderes Kontaktgefühl. Der Sensible trifft irgend jemand, sieht ihm ins Auge — und im gleichen Moment ist eine geistige Verbindung hergestellt. Es bedarf keiner Aussprache, keines umständlichen Sichkennenlernens — und doch weiß er: hier ist jemand, dessen Empfinden dem deinen ebenbürtig ist.

Veidt besitzt dieses Kontakt-Gefühl in hohem Maße, — viele seiner Sympathien beruhen (ganz unsinnig und zwecklos) auf diesem Erstgefühl der Begegnung, — und ebenso viel Antipathien finden sich bei ihm ein. Daher sagte ich vorhin: Veidt müßte ein Mathematiker oder ein Gelehrter sein, wollte man ihm mit Gerechtigkeitszumutungen kommen. Ihn leiten Impulse. Und die Sensibilität geht so weit, daß sie in gewisser Hinsicht weit über dem steht, was wir als normal ansprechen. Er ist in suggestiver, hypnotischer Hinsicht ein nur zu gutes Medium, und lange Jahre hat er sich eingehend mit okkulten Dingen befaßt. Eine ganze Bibliothek hat er über dergleichen Dinge zusammengekauft, ganze Nächte hat er über dieser Literatur gesessen, er hat lange mit Koryphäen der hypnotischen und allgemein okkulten „Wissenschaften" in Korrespondenz und persönlichen Verkehr gestanden . . . Und dann — kam die Reaktion. Ignoramus — ignorabimus! Und er bekam eine gelinde Furcht vor den letzten Konsequenzen des „Alleswissenwollens". Packte die Bibliothek in feste Kisten, vernagelte sie und verstaute sie in der Gerümpelkammer, wo sie noch heute steht.

Doch wenn er auch die Systematisierung der Kontaktgefühle zum Gerümpel warf, sich selbst konnte er nicht ändern; was in ihm steckt, betätigt sich nach wie vor. Tischrücken und andere Beschwörungen interessieren ihn heute nicht, nur das eine ist ihm geblieben: die Wachsamkeit gegenüber Sympathien und Antipathien. Er bedarf des Kontaktes, um zu schaffen, um zu spielen; ja mehr noch:

er bedarf des Kontaktes schon für seinen alltäglichen Umgang. „Es sind Dinge in uns,“ sagte er einmal, „die wir schweigend hinnehmen müssen. Und das sind Dinge, die auf einem ganz separaten Blatt stehen. Die erotische Befangenheit kennt jeder: — man lernt eine Frau kennen, die einem plötzlich als das Unerhörteste und Prächtigste erscheint. Alle Bekannten sagen: mein Gott, diese Frau ist eine Ziege, — sie hat krumme Beine und was weiß ich noch! Aber mir ist sie das prächtigste, verführerischste Weib der Welt . . . Wie gesagt, diese erotische Befangenheit kennt jeder. Aber das Kontaktgefühl, das ich meine und das mich beherrscht, hat damit nichts zu tun.“

Ein anderes Mal: „Beim Spielen geht es mir doch wirklich sonderbar. Nicht bloß, daß ich mit den Kollegen ein Kontaktgefühl haben muß, — schon bei der Dekoration fängt es an. Wenn ich ins Atelier komme, gehe ich erst durch die Dekoration, berühre hier einen Tisch, dort einen Stuhl, weiter einen Türpfosten. Ich zähle nicht etwa die Schritte, sondern fühle mich nur hinein in den Rhythmus des Raumes. Denn mit diesem Rhythmus spiele ich zusammen. Und wenn ich nun einen Gegenspieler habe, der mir nichts gibt, der mir nicht zusagt, so lasse ich, um auch hier einen Kontakt zu haben, ihn ganz und gar verschwinden. Man kann sich seine Mitspieler nicht aussuchen, nicht wahr? Ich fühle dann gewissermaßen den Raum um mich und an Stelle des bekannten Schauspielers tritt ein ganz anderer Mensch. Eine ganz andere Gestalt. Ich vergesse zwar in jeder Rolle, daß ich den mir befreundeten Kollegen X.

oder Y. vor mir habe, — aber wenn der Kollege mich ganz und gar nicht tangiert, so schalte ich ihn sogar auch in der maskierten Person aus."

Selbstredend könnte man das als einen einfachen Trick betrachten, doch ist es mehr. Veidts künstlerische Sensibilität geht Hand in Hand mit einer starken Fähigkeit, sich selbst zu suggerieren. Er abstrahiert sein Schaffen von seiner Person. Er glaubt an sein Schaffen. Und wenn er persönlich ein anspruchsloser und auch von Zweifeln geplagter Mensch ist, so rühren diese Zweifel nicht an seiner künstlerischen Arbeit. Hier schwingt in ihm die stärkste Energie, die härteste Konzentration, die entschlossenste Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst.

In Libau erfolgt seine Festlegung auf das unmittelbare Erreichen des Ziels, — in Berlin büffelt er und vergißt alles Kriegsgeschehen. Es werden Stücke einstudiert, Veidt bekommt seinen Anteil. Er geht nachmittags ins Theater mit dem einfachen Gefühl: ich erreiche es! Und er verläßt abends das Theater mit dem Gefühl: ich erreiche es unzweifelhaft! Darüber kommt die Premiere der „Koralle". Veidt denkt nicht darüber nach, was die Presse schreiben wird, — er hat Beifall gehabt, das genügt. Es gibt ja keinen Zweifel für sein künstlerisches Wollen, und deshalb kann ihm auch die Presse ganz gleichgültig sein. Dennoch: — eines Tages fragt man ihn: „Hast du schon gelesen?" — „Was denn?" — „Was Siegfried Jacobsohn in der ‚Weltbühne' schreibt?" — „Nein, was schreibt er denn?" — „Nun, lies!" — Und Veidt liest: hier bekommt er das erste Lob. Man hat ihn zwar in Libau den „neuen

Kainz" genannt, doch was ist Libau! Siegfried Jacobsohn aber ist ein Fanatiker der Bühne, er ist der geachtetste und gefürchtetste Kritiker der Hauptstadt. Er hat das Theatergefühl in den Fingerspitzen!

„. . . wenn nicht ein neuer Herr Conrad Veidt gewesen wäre, der einen neuen Ton und ein neues Gesicht und den Zauber der letzten Szene auf die Bühne gebracht hätte . . ."

schrieb dieser Jacobsohn. Und Veidt fühlt sich im Innersten erregt: war hier der erste Kontakt mit einem, der ihn ernst nahm und ihn, den Unbekannten, den Beurlaubten des 8. Armeekorps, anerkannte?

Es gibt Kritiken, die Wert haben, obwohl die meisten Kritiken (und mit vielem Recht) übersehen werden. Diesem Urteil Siegfried Jacobsohns jedoch verdankt Veidt seinen schnellen Aufstieg. Denn nun wurde eine Leserschaft, die ganz aufs Theater eingestellt war, auf ihn aufmerksam, — und wo der erste Beifall gefallen ist, rühren sich bald mehr Hände.

Für die Aufmerksamen aber enthält der feinpointierte Satz des leider zu früh verstorbenen Jacobsohn etwas mehr als die Begründung des augenblicklichen Erfolges Veidts. Denn was sagte dieser Kritiker? Er sprach von einem „neuen Ton". Und beiläufig von einem „neuen Gesicht". Und von dem „Zauber" einer Szene. Wesentlich ist für uns der „neue Ton": hier spürte ein feinnerviger, feinfühliger Mensch, wie es Jacobsohn war, das erste Sichrühren eines neuen Ausdruckes, einer neuen Form. Die kommende Zeit pochte an ihre Hüllen und

wollte sich befreien: die Zeitausdeutung des jungen Veidt. Ich zweifle keine Sekunde daran, daß Veidt selbst nichts hiervon ahnte, — in ihm keimte ein neues Erleben, das ist alles. Und — durch Zufall oder Notwendigkeit wurde dieses persönliche Erleben künstlerisch typisch für die Nachkriegszeit, für die geistige Abbildung der ganzen Epoche — und für das Bild des Menschen um uns.

Der Erfolg eines Künstlers ist bedingt durch die Resonanz, die sein künstlerisches Maß im Publikum findet. Und Resonanz findet nur das, was der Zeit selbst entquillt. Es gibt Menschen, die größer und bedeutungsvoller als das Empfinden ihrer Zeit sind, — Leuchten ferner Zukünfte! Aber diesen bleibt der große Erfolg vorenthalten. Veidts Auffassung lebt jedoch mitten unter uns. Und das pochte bereits durch jene Rolle in der „Koralle“ hindurch.

Deshalb auch sind, bei Licht betrachtet, alle andern Bühnen-Erfolge Veidts für uns ohne Wichtigkeit. Er spielte weiter bei Reinhardt, ging dann zu Barnowsky (denn nun fand er überall offene Direktor-Zimmer!), spielte in Wildgans' „Dies irae“, in Schnitzlers „Grünem Kakadu“, in Sternheims „Marquise von Arcis“, — aber mit seinem Abtreten von der Bühne verschwand der Klang seiner Stimme, und der „neue Ton“ verhallte im Ohr von abendlich sechshundert Personen. Die letzten Zuckungen des unglücklichen Krieges brandeten in den Gemütern, das Herz wußte nichts von dem, was auf der Bühne um den Platz am Licht der Rampe rang, — und das Theater ging im eingeengten Trott der Ueberlieferung weiter, im Trott der Sternheim und Schnitzler.

Die Theaterkrise brach durch.

Und Veidt sprach umsonst in Stücken, die nur dem Theater zuliebe geschrieben waren, nicht aber aus innerer Notwendigkeit der dichtenden Personen . . .

Ohne innere Notwendigkeit der dichtenden Personen —?

Ja, gibt es denn, da uns der Film am Herzen liegt, einen einzigen Film, von dem gesagt werden könnte, daß er der inneren schöpferischen Notwendigkeit aller Beteiligten seinen Ursprung verdanke? Einen Film, meine ich, an dem das Herzblut eines Poeten, der tiefernste Glaube eines Regisseurs, die persönliche Hingabe eines Geldmannes und der letzte Nerv eines Darstellers hingen?

Man mag heute geneigt sein, diese Frage glattweg zu verneinen. Wie denn: in unsern Tagen, deren kommerziellen Einschlag wir selbst immer wieder betonen, deren industrialisierter Charakter sich auch im Buchverlag und im vertrusteten Theaterwesen ganz offensichtlich behauptet: mehr noch, in unsern Tagen, da die Leuchten der preußischen Dichterakademie, die Vertreter der pegasusreitenden Geistigkeit es über sich gewinnen, dem Volke billige Bücher durch eine Verlängerung der Schutzfrist nach dem Tode der Schriftsteller vorzuenthalten, — in

diesen Tagen sollte ein künstlerischer Altruismus möglich sein? Trotz des Scheines, der gegen mich ist, glaube ich, daß auch solche inneren Notwendigkeiten im Film möglich sind. Wir haben immerhin etliche Namen (unter den jüngeren Regisseuren), von denen sich sagen läßt, daß sie nicht allein ans Geldverdienen denken. Denn sonst gäbe es nur noch verfilmte Operetten. Daß jedoch der Filmmann vom Verantwortungsgefühl geplagt wird —, wen könnte das verwundern? Ist aber bei ihm das Verantwortungsgefühl nicht etwas anderes als bei unsern Bühnendichtern, die — bis zum Ausbruch der Theaterkrise — doch genügend Zeit gehabt hätten, die ausgetretenen Kadelburgschen Wege zu verlassen und die Imitationen erfolgreicher Gesellschaftsironiker aufzugeben, um zu einem neuen Stil zu gelangen? Doch daran lag ihnen nichts.

In dieser Stunde der Verflachung des Bühnenwortes also war die Geburt des wortlosen Filmes bereits eine innere Notwendigkeit der Entwickelung. Der wortlose Film aber wurde nicht etwa geboren, als man die Technik so weit hatte, die abrupten Einzelbilder der Aufnahmekamera wieder kontinuierlich vorzuführen: das war nur das Vorstadium! Geistig geboren wurde der Film als Menschenschicksal erst dann, als man in ihm die Möglichkeit erkannte, aus der Sphäre der Stegreif-Burleske und der Wochenchronik herauszuwachsen und für die innerliche Bereicherung des Menschen unserer Tage ein neues Moment zu werden. So traurig uns heute beispielsweise die erste Verfilmung einer Wagner-Oper wie Lohengrin anmutet, so war doch mit diesem Versuch

der ungeheuerste Mut an den Tag gelegt worden. Und auch die andern Filme, die etwas gedankenvoller und gerade darum ambitionsloser wurden, nämlich die ersten Detektiv-Schmarrn — und die Einbrecher-Komödien, oder auch die blutrünstigen Tragödien mit zehn Leichen und schwerstem Revolvertrommelfeuer in den unterirdischen Banksafes von Berlin und San Franzisko, bereiteten den Boden vor für das Reifen des dramatischen Ausdrucksmittels unserer Epoche.

Und wenn wir uns vergegenwärtigen, daß der Film das kümmerliche Niveau der Volks- und Jahrmarktsdichtung in wenigen Jahren überwand, so darf man die Tatsache, daß ihn nur innere Notwendigkeiten der Zeit und der Mitarbeiter so weit gebracht haben können, nicht mehr in Frage stellen. Mit dem Merkantilismus allein ist der frappante Aufstieg des dramatischen Filmes nicht zu erklären.

Wohl aber versteht man, daß der Theaterjüngling, der das Kino noch auf den Jahrmärkten unter Tuchzelt und bei der Drehorgel kennen gelernt hatte, sich nicht dazu entschließen konnte, zwischen Kino und Theater eine Parallele zu ziehen. Der Film kannte keinen Shakespeare, — und Veidt liebte den Weisen von Stratford doch über alle Maßen!

Nun hatte sich aber während der langen Kriegsjahre am Film so allerlei geändert. Infolge der Abschnürung Deutschlands war die deutsche Filmindustrie gewaltig in Blüte geschossen, — das gesamte Ausland, vor allem Frankreich, war als Konkurrenz ausgeschaltet. Auf die Qualität hatte das nicht notwendigerweise stimulierend gewirkt, wohl

aber hatte die Inzucht doch ein Gutes zur Folge gehabt, — und das war: wir hatten keine Gelegenheit gefunden, ausländische Ideen nachzuahmen. Was in den deutschen Filmateliers geschaffen wurde, war ausschließlich deutsches Gewächs, — es lebte von deutschen Ideen und deutschen Vorstellungen. Wer weiß, ob wir uns je der Filmdarstellung in gleichem Maße hätten bemächtigen können, wenn wir nicht durch die kriegerische Isoliertheit dazu gezwungen worden wären. Die Annahme, daß wir ohne den Krieg ganz und gar ins Schlepptau Frankreichs und Amerikas geraten wären, ist jedenfalls nicht von der Hand zu weisen. Vor allem aber hatte der steigende Umsatz des Filmgeschäftes eine Vielheit der erzeugenden Firmen zur Folge gehabt, und sie alle legten es darauf an, einander zu überbieten. Wirkliche Werte zu schaffen.

Dafür konnten sie auch gute Gagen zahlen.

Und diese Gagen wurden für Veidt das Entscheidende. Hatte er beim Deutschen Theater mit einem monatlichen Spielhonorar von nur 40 Mark angefangen — und war er mittlerweile, durch seine Libauer Praxis, zu einem Einkommen von 120 Mark aufgerückt, so bedeutete eine Film-Tagesgage von 40 Mark selbstverständlich die Vorstufe der irdischen Seligkeit. Und da man selbst bei den damaligen Expreßmethoden der Filmherstellung für einen Film immerhin zehn Aufnahmetage rechnen konnte, so ergab sich daraus eine Erhöhung der Einnahme, die nicht von der Hand zu weisen war.

Ich sagte: zehn Tage dauerte ein Film. Es können natürlich auch andere Rechnungen aufgestellt

werden. Aber die Komprimierung der Aufnahme-Arbeit war schon deshalb angängig, weil man für die Atelier-Aufnahmen doch nur sehr bescheidene Dekorationen aufstellte und das Filmszenarium noch immer als eine Art gekurbelter Bühne ansah. Brachte es noch in späteren Jahren der Regisseur Oswald sogar dazu, einen seiner besten Filme (wahrscheinlich sogar den allerbesten seiner Zeit), „Das Haus in der Dragonergasse", in vier Tagen fix und fertig zu machen. Und dazu noch mit Werner Krauß in der Hauptrolle.

Diese Einzelheiten verdienen Erwähnung, wenn man den Film-Anfang Veidts gerecht würdigen will. Um 1917 herum gab es noch nicht jene phantastischen Fälle, zu deren Erzeugung ein Regisseur einen irgendwie bekannten Bühnenkünstler oder eine namhafte Bühnenkünstlerin vom Fleck weg verpflichtet, sie in einer Bombenrolle auf das Publikum losläßt — und nun Hals über Kopf ein Darsteller-Schicksal gemanagt hat. Wobei es nicht einmal eine Bühnenkünstlerin zu sein braucht: auch eine Modistin kann dieselben Dienste leisten. Ob solche Karrieren von Dauer sind, tut dabei nichts zum Prinzip. Um 1917 aber hieß es noch, von der Pike auf dienen. Und Veidt hat die ersten Jahre redlich gewartet, getastet — und Enttäuschungen erlebt.

Wieso Enttäuschungen?

Ich habe solche ganz bestimmter Art im Auge. Denn mit dem „neuen Gesicht" und dem „neuen Ton" ist an sich nichts getan, wenn die Voraussetzungen fehlen, beides anzubringen. Der Schauspieler tritt erst durch die Bühne in Erscheinung,



Veidt
im „Wachsfigurenkabinett“



Phot.: Ufa

Veidt
in „Liebe macht blind“



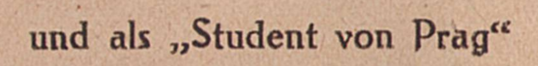
Veidts Doppelrolle
„Brüder Schellenberg“

Veidt
in „Dürfen wir schweigen?“





Veidt als „Heinrich IV.“



und als „Student von Prag“



ohne sie ist er nichts; und die Bühne braucht Stücke. Auch der Film braucht Stücke. Wie aber gerade im Film den „neuen Ton“ existent werden lassen, wenn hier noch alles im — gedanklichen und technischen — Werden begriffen ist? Und das Gesicht Veidts war noch so jung, so wenig ausdruckserprobt. Einstweilen war seine erprobtere Stärke das gesprochene Wort.

Aber die 40 Mark täglicher Verdienst lockten.

Letzthin hat Klabund Gelegenheit zu einem Zitat gegeben. Klabund schrieb einmal: „Das einzige, was uns heute an der Literatur noch interessiert, ist der Rohstoff, aus dem sie gemacht wird: das Leben, die Wirklichkeit, die Realität. Das Motto des „Vitalismus“ lautet: Alles Lebendige ist nur ein Gleichnis.“ Das „Heute“ des Dichters Klabund umfaßt aber bereits die letzten fünfzehn Jahre: vielleicht sogar noch mehr, nämlich wenn man gestrenger Literarkritiker ist und den Naturalismus der Jahrhundertwende bereits als eine Angelegenheit des Volkes betrachtet. Immerhin ist die Formulierung zutreffend, — uns fesselt heute weniger die Literatur, als der Rohstoff, das Leben. Wir sind zu ernüchtert durch zuviel jambischen Klimbim, — wir sind unserer Religionen zu beraubt, um noch an irgendein künstlerisches Formen-Bekenntnis glauben zu können. Die Tatsächlichkeit, die zu dem noch ungeläuterten und vielverspotteten Schlagwort der „neuen Sachlichkeit“ führte, regiert. Und die mechanisch infizierte Vernunft liegt nur in ihren schwachen Stunden im Konflikt mit den Resten eines bescheiden gewordenen Gemütslebens.

Dieser Dualismus des Gegenwartsmenschen hat also mit Herrn Fiesco oder dem Mauren Othello oder gar mit Frau Iphigenia nichts Innerliches mehr gemein, — er ist vielmehr eine Modernisierung etwa Molières, und unter Umständen eine Vertiefung des Konfliktes nach der — pathologischen Seite. Womit nicht gesagt sei, daß die Menschheit heute närrischer als ehedem ist, — nein: aber wahrscheinlich hat sie mehr Neigung dazu, ihre Narretei unter einem pathologischen Gesichtspunkt zu betrachten. So daß — letzthin — auch die angebliche Dekadenz unserer Zeit nur eine Gesichtswinkel-Angelegenheit ist.

Gleichviel: maßgebend bleibt, wie wir etwas sehen, — und gemäß diesem Gesicht unserer Zeit mußte der „neue Ton“ sich durchsetzen . . . in dem Augenblick, in dem dem Film, dem deutschen Film, das geeignete dramatische Material gegeben wurde.

Ich halte es für müßig, die ersten Filme aufzuzählen, zu denen Veidt hinzugezogen wurde. Im engsten Familienkreise zeigt man wohl noch nach Jahrzehnten die ersten Zeichnungen, die ersten Handarbeiten der Sprößlinge herum, — bei einem Menschen aber, dessen Bedeutung über die täuschenden Illusionen von Onkeln und Tanten hinausgeht, darf man füglich die ersten unmaßgeblichen Gehversuche ignorieren. Daß Veidt, von Robert Wiene verpflichtet, sich auf der Leinwand als Inder einführte, ist schließlich nichts weiter als eine ausgesprochene Filmfarce, wohingegen Joe May, als er Veidt später im „Indischen Grabmal" die Rolle des indischen Maharadschahs von Eschnapur übertrug, bereits dem sichern Typen-Instinkt des zeitgenössischen Film-Arrangeurs gehorchte. Auch der einst vielgenannte Film „Das Tagebuch einer Verlorenen" bot Veidt noch eine verhältnismäßig uncharakteristische Rolle, doch offenbarte sich hier zum erstenmal das Moderne dieses Darstellers: in einer heute reichlich abgeschmackt erscheinenden Tendenz-

handlung standen sich zwei Künstler gegenüber, Reinhold Schünzel als entgleister gräflicher Nachfahre . . . und Veidt als ausgleichender, besänftigender und tröstender Dr. Julius. Und in dieser Rolle löste sich Veidt gänzlich von der typischen Erscheinung des wohlwollenden, neutralen Sudermann-Trast-Figürlichen los, um inmitten der Unsinnigkeiten des Lebens den kühlen Verstand der dramatischen Fabel zu verkörpern. Im Gegensatz zu Schünzel, dessen Weltmannstum stets auf Effekte hinzielt (was bei Schünzel eine Stärke bedeutet), gleitet Veidt hier schon mit leichtem Tangieren an allen Eindrücken vorüber und verarbeitet die Erlebnisse innerlich.

Man hat hierfür den Ausdruck von der „Sparsamkeit der Geste" erfunden; nur mit teilweisem Recht. Denn es wäre falsch, von dieser Theorie ein Allheilmittel für die dramatische Kunst des Films zu erwarten. Die berühmte „Sparsamkeit der Geste" kann sehr leicht zur Ausdruckslosigkeit werden, wenn sie nicht von einem starken inneren Erleben durchleuchtet wird. Die Amerikaner nennen das, wenn ich nicht irre, die Transparenz der Haut des Filmschauspielers. Man soll auch bei geringster äußerer Bewegung die seelischen Vibrationen „durch die Haut hindurch" verspüren. Es mag sein, daß es tatsächlich so etwas gibt, mir selbst ist, offen gestanden, diese Tätigkeit der Haut bisher verborgen geblieben. Etwas unkontrollierbar Aeußeres wird in der Mimik des Künstlers wohl stets mitsprechen, — daß dieses unkontrollierbare Etwas der genia-

lische Tick des wirklichen Filmmenschen ist, scheint mir viel eher der Fall zu sein und eine Handhabe zu bieten, das Rätsel der Filmwirksamkeit vereinzelter Künstler zu erklären. Die „Sparsamkeit der Geste“ wäre hiernach nichts weiter als eine modifizierte Mimik.

Uebrigens hat Veidt selbst einmal sich über die Voraussetzungen der Filmwirksamkeit ausgelassen. Allerdings nicht in der Weise, daß er sich bewußt geworden wäre über alle äußeren Einzelheiten seiner Gestaltung — das wäre ihm ja auch unmöglich gewesen —, wohl aber in jener subjektiven Form, durch scharfe Selbstbeobachtung zu ergründen, wie er zur Ausführung der Rollen g e l a n g t. Und diese Auslassung ist gleichzeitig bezeichnend für den ganzen Menschen.

„Wer mich jemals im Film gesehen hat,“ so erzählt er, „wird zugeben, daß ich weder den Typus des „schönen“ Frauenlieblings repräsentiere, noch eigentlich ein Tausendsassa von Sportsmann bin. Ja, es gibt, wie ich bestimmt weiß, Leute genug, die mich geradezu häßlich finden. Und trotzdem . . . Nun, dieses auch mir sonderbare Geheimnis kann ich selber nicht enträtseln. Ich kann nur einfach psychologisch beschreiben, was sich in mir vollzieht, wenn ich filme und wenn ich mich auf einen Film vorbereite. Mag sein, daß der Leser in dem einen oder anderen Detail dieser Selbstzergliederung das Wesentliche erblicken wird. Ich selbst, wie gesagt, bin mir nicht im klaren darüber. — Wenn ich eine neue Rolle bekomme, so nehme ich zunächst das Manu-

skript an mich und — ich finde keinen drastischeren Ausdruck dafür — infiziere mein ganzes Wesen damit. Tage-, ja wochenlang vor der Aufnahme lebe ich dann völlig zurückgezogen, ganz — ich möchte sagen — omphaloskopisch auf mich selbst, beziehungsweise jenen seelischen Infektionsprozeß eingestellt. Und sehr bald fühle ich mit geradezu erschreckender Intensität, wie die Person, die ich darzustellen habe, in mir wächst, wie ich mich in sie verwandle. Es dauert nicht lange, und ich kann beobachten, daß ich — noch v o r den Aufnahmen — auch im zivilen Leben ganz anders mich bewege, anders spreche, anders blicke, überhaupt anders mich verhalte als sonst, — daß der Conrad Veidt in mir allmählich ganz jener andere geworden ist, den ich „darzustellen" habe, in den sich aber vielmehr mein Ich autosuggestiv verwandelt hat. Besessenheit wäre der richtige Ausdruck für meinen Zustand. Ist dann der erste Aufnahmetag da, dann mache ich es gewöhnlich so: ich gehe allein für mich durch die Dekoration, sehe sie mir zunächst ganz bewußt an, lasse sie auf mich wirken und spaziere darin solange herum, bis ich diese Räumlichkeiten vollständig beherrsche, auch mit geschlossenen Augen, — gleich als wäre es etwa das Schlafzimmer meiner eigenen Wohnung. Wenn dann die Lampen zur Aufnahme eingeschaltet sind, bin ich blind und taub für die Wirklichkeit. Ich sehe und höre nur mehr jenes Traumland, jenes Phantasiemilieu, das die andere Wirklichkeit sein soll. Das geht oft so weit, daß ich zuweilen auch noch

geraume Zeit, nachdem die Lampen verlöscht sind und der Regisseur mir bereits den Rücken gekehrt hat, weiter„spiele", bis mich schließlich irgendwer, ein Kollege etwa, mit der besorgten Frage weckt, ob ich nicht vielleicht doch verrückt geworden sei . . ."

Hier möchte ich eins einschalten.

Es besteht unter allen Künstlern, sowohl der Bühne wie des Films, seit jeher ein Meinungskontrast darüber, ob der Darsteller „sich selbst aufgeben" und gewissermaßen körperlich in die darzustellende Figur hineinschlüpfen solle — oder aber ob er nur bewußt ‚spielen" dürfe. Einmal sagt der Schauspieler: ich bin nicht mehr ich, sondern eben Heinrich IV., wenn ich diese Rolle zu verkörpern habe. Und ein andermal sagt ein anderer Künstler: es ist Unsinn, nicht mehr „ich" zu sein; ich bleibe stets „ich selbst" — und s p i e l e nur meinen Part. Mich dünkt, eine Erörterung dieses Widerstreites wäre ein unlohnendes Unternehmen, zumal Behauptung gegen Behauptung steht und durch den Zuschauer nichts entschieden werden kann. Auch Veidt ist sich hierüber nicht im Klaren; denn wenn er oben sagt, er infiziere sich bis zur Identifikation mit der darzustellenden Firgur so erklärt er ein andermal wörtlich: „Ich glaube nicht, in den Fehler verfallen zu sein, mich mit meinen Gestalten zu identifizieren." Hier liegen offenbar schwankende Einstellungen des Gefühls vor. Wohl aber darf angenommen werden, daß die Stärke der Wirkung in dem Maße zunimmt, in dem der Schauspieler sich seiner privaten Persönlichkeit e n t ä u ß e r t. Nämlich nur dann, wenn er

nicht spielt, kann er nach meiner Ueberzeugung jene natürlichen Feinheiten der Mimik innehalten, die wir unter der „Sparsamkeit der Geste“ verstehen. Spiel ist mehr oder weniger Sache des Intellektes und verlangt eine höchste Anspannung der Geisteskräfte, eine allzeitliche Konzentration. Noch krasser gesagt: eine Maschinisierung der Gestikulation. Hierbei aber liegt die Gefahr von Versehen vor: dieser Ausdruck wird zu schwach, jener zu stark, — dieser verschwommen, jener wird überhaupt vergessen. Die größte Wirklichkeitsnähe muß der Künstler dann erreichen, wenn er mit der darzustellenden Person verschmilzt. Anders ist die Stärke nicht denkbar. Und die Verschmelzung mit der Figur wird um so vollkommener sein, je mehr die private Persönlichkeit bereits der zu verkörpernden Figur kongruent ist — oder aber die Schaffung einer Kongruenz erleichtert. Dann haben wir auch physisch die Annäherung an den „Rohstoff“ im Sinne Klabunds — und die Entfernung von der Mache einer literarischen Verballhornung..

Hand in Hand damit geht die Maske des Schauspielers. Auch darüber hat Veidt sich ausgelassen. „Ich mache gar keine Maske,“ berichtet er in dieser Beziehung. „Ich sitze vielmehr vor der ersten Aufnahme eine halbe Stunde, eine Stunde vor dem Spiegel und starre mir, innerlich schon vollkommen von meiner Rolle infiziert, in die Augen. Ich starre mir völlig passiv, ein oberflächlicher Beobachter würde vielleicht sagen: idiotisch, in die Augen. und schließlich stellt sich heraus, daß meine Hände

so gut wie unbewußt, durch ganz unüberlegte, ungewollte Schminkstriche, durch ein paar Griffe in die Haare jene Maske erzeugt haben, die sich dann als der einzige, für mich adäquate physiognomische Ausdruck der darzustellenden Persönlichkeit erweist. Bei geschichtlichen Rollen kümmere ich mich nie um etwaige historische Porträts. Ich schaue sie mir gar nicht an. Bei einigem Nachdenken wird man verstehen, daß dies nur entsprechend ist bei jener von innen heraus arbeitenden, ich hätte beinahe gesagt visionären Art des Gestaltens. So ungefähr sieht die „Methode" aus, nach der ich arbeite."

Es war schon die Methode im „Tagebuch einer Verlorenen", — und sie führte zum Erfolg.

Verweilen wir noch einige Augenblicke bei dieser Rolle des Dr. Julius.

Leo Rott sagt in seiner Schrift „Die Kunst des Kinos“ u. a. das Folgende: „Die Charakteristik des Kinos ist nicht individuell, sie ist typisch. Eben deswegen gebührt der körperlichen Beschaffenheit der Akteure ein so hervorragender Anteil an deren Gestaltungsfähigkeit; keine Maskierung vermag zu düpieren, beispielsweise muß der Vertreter einer Rasse durch diese selbst interpretiert werden, seine Rolle wird vom Individuellen ins Typische erhoben. Nicht ein Held, ein Schurke, ein Dummkopf erscheinen wie auf der Bühne, sondern der Held, der Schurke, der Dummkopf; — nicht Menschen, sondern der Mensch, mit dessen Urwesen wir uns identifiziert fühlen.“

Ich halte diese Ansicht für grundfalsch, — aber ich setze sie hierher, weil sie sehr verbreitet ist — und weil man das Wort „Typisierung“ immer in dieser Hinsicht zu verstehen geneigt ist. Brutal gesprochen: typisieren tut der Kitschier, der Halb-

könner. Für den Kitschier ist, um mit Rott zu sprechen, ein Asiate eben ein Asiate, ein Schurke schlechthin ein Schurke. Aber nicht nur im Film, sondern auch auf der Bühne (das gesprochene Wort bedingt gar keinen Unterschied) und im Roman. Das eben unterscheidet ja einen Roman Rudolf Herzogs von andern, besseren Autoren, daß Herzog ganz klischeehaft d e n reichen Industriellen, d i e intrigante Frau, d i e selbstlose Vermittlerin zeichnet und hierbei nicht den geringsten Unterschied kennt. Leo Rott — und viele andere mit ihm — hat ferner unrecht, wenn er sagt, daß die Maske nicht zu düpieren vermag und die Notwendigkeit einer rassegetreuen Besetzung ein Spezialerfordernis des Films sei. Nur bei ganz bestimmten Gesichtern vermag die Schminke einen bestimmten Rasse-Eindruck zu erzeugen (durch Zufall gehört Veidt zu diesen Befähigten), — aber auch auf der Sprechbühne sah ich in einem außerordentlichen Masken-Könner, in Lupu Pick, vor etwa einem Jahrzehnt in einer bekannten Rolle immer nur den deutschen Schauspieler, nie den vorgetäuschten Asiaten. Es ist also ein Unding, das Typische im Film so zu verstehen, wie Rott es begreift.

Der Film wäre ein armseliges Bilderbuch, wenn er nur Berufsschichten personifizieren könnte, ohne gleichzeitig das einzelne Wesen zu individualisieren. Auch im Film bleibt e i n Schurke immer nur e i n Schurke, nie Vertreter einer amoralischen Gesamtheit aller Schurken. E i n Arzt bleibt immer e i n Arzt, er wird nie die ununterschiedliche Personi-

fikation sämtlicher Doktoren der medizinischen Wissenschaft. Wohl ist es möglich, daß Unterschiede sich verwischen, — aber dann trägt die Schuld hieran nicht der Film, sondern der Schauspieler, indem er das Bildhafte nicht genügend zu individualisieren vermochte. Zugestanden darf hierbei werden, daß nicht selten auch diese Blanko-Schauspieler große Erfolge haben. Aber diese Erfolge sind ganz oberflächlicher Natur und bleiben ohne tieferen Nachhall im Beschauer.

„Darum auch sind schlechte Filmdarsteller so beliebt," schlußfolgert in dieser Hinsicht Friedrich Sieburg in einer längeren Abhandlung über „Die Magie des Körpers". „Diese schlechten Darsteller geben dem Publikum die größte Freiheit für seine Phantasie. Sie wirken wie Geigenadagios und Militärmärsche abends in den Biergärten. Eine bestimmte Tonfolge (Geste) bezeichnet flüchtig Traurigkeit oder markigen Schneid, und der Hörende, knapp davon berührt, irrt von diesem Anstoß (Geste) schnell ab in die Wildnis seiner Vorstellungen. Dies ist neben dem erotischen Moment der Grund für die zähe Dankbarkeit, mit der die Menge an seinen Filmlieblingen festhält. *Ich spreche von den Stars, deren künstlerische Herkunft verworren und dunkel ist.* Ihre glatten Gesichter, möglichst unpersönlich, mit den gültigen Merkmalen des Gefälligen, eignen sich am besten zur Hervorbringung unpräziser mimischer Formeln. In solchen Zügen ist nichts, was den Beschauer irritieren oder persönlich

fesseln könnte, — ein mimischer Schnörkel taucht auf und entläßt den dankbaren Beschauer sofort ins Meer seiner Assoziationen. Dutzende von ganz unbegabten und persönlich belanglosen Darstellerinnen, um die sich Millionengelder akkumulieren, bewirtschaften heute auf diese Weise und aus diesem Grunde die Gehirne der Menschen." . . .

Aber — nicht wahr? — das alles nur da, wo das Typische des „schönen Mannes" — oder der „schönen Frau" dargestellt wird, niemals dort, wo sich das Einzelschicksal in einer individualisierten Gestaltung hervorhebt.

Nun hätte ja Veidt schon in seinem Film „Das Tagebuch einer Verlorenen" dem Dr. Julius gute abgestempelte, erprobte Züge geben können, — er hätte einen moderneren Trast-Sudermann zur Verfügung gehabt, oder einen — was weiß ich! Nichts von alledem. Gerade dem Umstand, daß er nicht die oft falsch verstandene Typisierung (von der er auch wohl keine Ahnung hatte) anwandte, sondern absolut ungekünstelt blieb, macht diese Salonrolle zu einer verhältnismäßig unvergeßlich frischen. Mit erstaunlicher Ruhe und Selbstverständlichkeit umgibt er in diesem Film die Thymian der Frau Erna Morena, und er macht keinerlei Versuch, das kühle, unbeeinflußte Beobachten des Dr. Julius irgendwie zu überzuckern. Er bleibt ein augenscheinlich nüchterner, unbeteiligter Mensch ohne jedes Klischee. Das Schicksal der Thymian — so scheint er zu denken — ist ja sehr bedauernswert, und man muß die Not der armen Seele lindern, aber helfen —? Helfen kann man nicht.

Nicht mit salbungsvoller Geste — und auch nicht mit moralinsaurer Strenge...

Hier haben wir den ersten Wesenszug des künstlerischen Veidt im Film, — hier treffen wir den „neuen Ton", den Wesenszug unserer Zeit.

Oder doch — korrekter genommen — einen Wesenszug.

Man könnte mir entgegenhalten: Zufall! Es war eben eine Filmrolle, nichts weiter. Er hätte durch Pech auch damals einen König von Siam zu spielen bekommen können, — oder den Eckensteher Nante — oder gar John Ironfist aus Nebraska. Und dann wäre das Ergebnis ein anderes gewesen.

Die Wenn- und Aber-Theorie bietet gemeinhin weitesten Spielraum, aber hier würde sie versagen. Veidt hat ja später alle diese Rollen gespielt, — er hat Könige gespielt (wenn auch nicht gerade den von Siam), — er hat das Elend verkörpert, die geistige Extravaganz im „Caligari", — er war Orientale von vielen Lastern und manchem Edelsinn, — er spielte (in der Art des braven John Ironfist) den Lord Nelson in der „Lady Hamilton", den unerhört grausamen Cesare aus dem Hause der Borgias, den unheimlichen Paganini (der als Film doppelt unheimlich war); — Veidt spielte weiter den fabelhaften Dr. Lamare in „Liebe macht blind", den feinen Cicisbeo in „Nju", den seltsam reifen und doch noch gefühlvollen Vater im „Geiger von Florenz", das gespaltene Fabelwesen des „Studenten von Prag" . . . und viele andere Vermenschlichungen mehr noch, — und

immer blieb er derselbe Repräsentant der feinnervigen Gegenwart, unserer augenblicklichsten Gegenwart, die in zwei Kompetenzen zerfällt: in das überlegene Aufhorchen des sensiblen Intellekts, — und in den kleinen, ganz kleinen Schuß Gemüt und Gefühl.

Ich glaube, es ist unmöglich schärfer zu sehen: der junge Conrad Veidt, wie er den Dr. Julius über das Nur-Drehbuch seines Regisseurs hinaushob, war im Keim bereits derselbe Conrad Veidt, der dem Tiger von Eschnapur die gespaltene Seele vom Weltmenschentum und vom Herzmenschen gab, — der Jahre darauf in „Nju“ den strebsamen Dichter mit dem kühlen Verstande und dem Zehntelgramm Gemüt schuf — und der zuletzt — im „Kreuzzug des Weibes“ abermals in der allerletzten Minute den Gegenwartsstreit vom großen äußeren Menschen und kleinen inneren Gemüt zur Entscheidung bringt.

Dabei hat Veidt, was vielen verwunderlich erscheinen mag, in verhältnismäßig wenig Filmen mitgewirkt. Was aber hat er dann getan, da er doch sehr bald seine Bühnenhoffnungen aufgab und sich ganz und gar auf den Film umstellte?

In der Tat, es gibt Schauspieler und Darsteller, die in der Zeit von 1917 bis heute in mehr als der dreifachen Zahl an Filmen gearbeitet haben. Wie aber waren deren Erfolge? Die dreißig Filme, die Veidt geschaffen hat, haben hingegen seinen Ruf über die Ozeane getragen: mit fast jeder Rolle schuf er

aus dem unbewußten und später aus dem bewußten Reichtum seines Innern neue Werte für alle Menschen, in denen die Gefühlswelt der Gegenwart mitschwingt. In den dreißig Filmen befindet sich der Niederschlag außerordentlicher Gefühlsweiten: Strich um Strich mußte in diesen Gemälden gemacht werden, Zug um Zug mußte es aufwärts gehen. Sind da dreißig Filme nicht eine starke Leistung?

Und ist die Wirkung, da sie sich auf diese bescheidene Zahl stützt, nicht eine um so erstaunlichere?

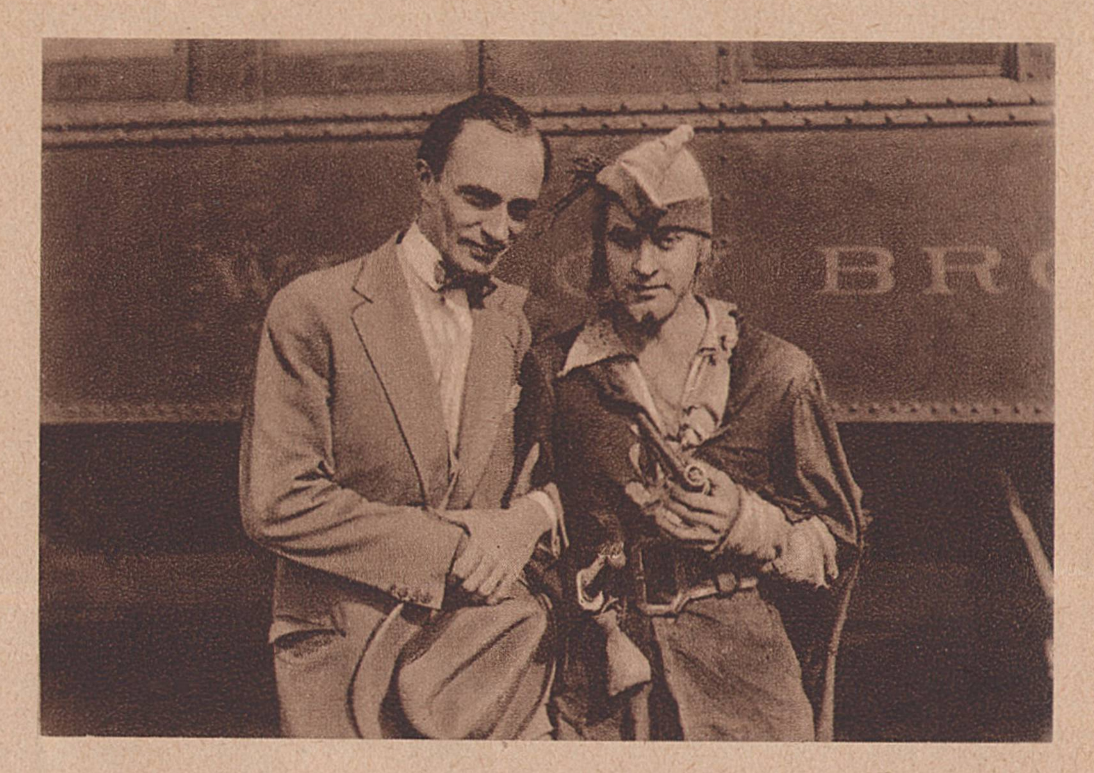


Veidt mit Elisabeth Bergner in Norditalien

Phot.: Ufa



Conny fährt nach Amerika



Veidt und Barrymore in Hollywood

Lubitsch, Barrymore und Veidt





Veidt begrüßt seinen amerikanischen Direktor Laemmle vor dem Ambulatorium des Ateliers in Hollywood

Veidt hat nie einen heldenhaften Bezwinger gespielt, — das ist eigentlich das größte Rätsel. Wenn wir seine Filme überblicken, so werden wir immer finden, daß alles Triumphale ihm fernblieb. Selbst als Ayan, Fürst von Eschnapur, endet er im härenen Kleid auf den Stufen des Mausoleums der Frau, die „ihm teurer war als das Blut, das seinem Herzen am nächsten fließt". Und auch als Lord Nelson verkörperte er eine geschichtliche Figur, die nur im Ringen um kriegerischen Erfolg obsiegend war, dann aber den Tod im Getümmel der Seeschlacht vor Trafalgar fand. Als Carlos, Infant von Spanien, war er der historischerweise verfolgte Thronerbe, der vom eigenen Vater der Braut beraubt wird, — ein Armer unter vielen Reicheren dieser Erde. Das Schicksal Cesare Borgias, den der Bannfluch des Papstes Alexander VI. trifft, ist zu bekannt, um noch einmal vergegenwärtigt werden zu müssen. Als Paganini — mißlungen durch die Schuld eines wenig begabten Regisseurs — bricht er nach vielerlei schweren Nervenübeln mitten im Konzert auf dem

Podium zusammen, — wieder bleibt ihm der ruhige Triumph unbekannt. Im „Wachsfigurenkabinett“ geistert er als der schreckliche Iwan der Russen durch das Panoptikum eines Traumlandes, auch hier der Ruhelose und Gepeinigte. In „Liebe macht blind“ zwingen ihn der Wille eines Regisseurs und die eigene Laune zu einem Auftauen. „Jetzt machen sie einen Clown aus mir,“ lachte er, als ich ihn bei den Aufnahmen zu diesem Film traf. Aber auch dieser Clown bekam das stille Menschliche Veidts in ungeteiltem Maße. Den Film von den beiden Brüdern Schellenberg möchte ich nicht ernst nehmen: er ist eins der allzu billigen Bravourstückchen, die schon manch einen Darsteller auch auf der Sprechbühne verleitet haben. Darstellerisch erscheint es sehr reizvoll, seinen eigenen Doppelgänger zu spielen — oder aber sein eigener Gegenspieler zu sein. Menschlich und künstlerisch bleiben solche Scherze immer unbefriedigend, — und was den Film anbelangt, so sind die technischen Schwierigkeiten, die dem Operateur erwachsen, als immerhin überwindbar erwiesen. Dazu brauchte man keinen Veidt — und vor allem brauchte Veidt sich selbst nicht dazu. Ich halte diesen Schellenberg-Film für eine Entgleisung und für eine Sünde Veidts gegen sich selbst. — Anders wieder „Nju“, in welchem Film Elisabeth Bergner, von vielen als Deutschlands begabteste Bühnenkünstlerin angesehen, zum erstenmal auf der versilberten Leinewand erschien. Auch hier ist Veidt kein „Sieger“, er gibt einen Freund des Hauses, der, weil er sich über den Ereignissen fühlt, alles andere als bedingungslos

sympathisch ist. Im „Geiger von Florenz“ begnügt sich Veidt mit einer Staffage-Rolle, die ihr Leben einigen wenigen Szenen ohne Bedeutung verdankt. Der „Kreuzzug des Weibes“ entpuppt sich als ein Tendenzstück, das durch das Zusammenspiel Veidts mit Maly Delschaft und Werner Krauß aus dem Nur-Zweck-Niveau herausgehoben wird, aber an der dramaturgischen Konstruiertheit der Fabel scheitert. Auch hier ist Veidt nur einer im Ensemble, abermals kein Filmheros. „Dürfen wir schweigen“ gibt ein verwandtes Tendenz-Ensemble, allerdings erheblich verinnerlichter durch die Tragik und den Wandel an Gehalt, den Veidt dem Heruntergekommenen zu leihen weiß. Darstellerisch einer der packendsten und ergreifendsten Filme, die der Künstler aus der Realistik des Heute zu schöpfen vermochte. Der „Student von Prag“ rührt leise an der Fabulierlust des alten „Caligari“-Films. Wieder ist Veidt der Spielball des Schicksals, und ein ungeschickter Spielball dazu, — einer, der das Glück nicht zu korrigieren weiß, sondern in seiner Erdenhülle des Zehntelgrammes Gefühl und Gewissen zugrunde geht. Endlich „Die Flucht in die Nacht“: hier ein italienischer Graf, der in vorgetäuschtem Wahnsinn einen Mord begeht und nun, aus Feigheit vor der Justiz, den Wahn weiterheuchelt, — wieder kein Held. Ganz zu schweigen von den anderen Filmen, wie „Graf Kostia“, „Reigen“, „Es werde Licht“ und dem peinlichen „Anders als die Andern“ . . . Nie ein Held, niemals ein Eroberer.

Da wird erzählt, daß das Volk dem Filmkünstler aus atavistischer Heldenverehrung zujubele — und es gab in der Geschichte des Films ja auch einige Darsteller, die sich in der Partie des Volksbefreiers aus allen Nöten wohlfühlten! —, wo aber könnte die rein ideelle Heldenverehrung in diesen Filmen des geprüften und gespaltenen Menschentums ihre Basis haben? Wo fände man in „Orlacs Händen" die Spur einer freien Sieghaftigkeit über das Schicksal?

Hier finden wir die weiteren Berührungspunkte zwischen dem Künstler Veidt und den Menschen der Gegenwart: Veidt posiert nicht, er stellt keine gemachten Ueberlegenheiten hin, — er ist zumeist der Unterliegende. Er wäre der große Tragiker der Films geworden, wenn er zehn Jahre früher geboren wäre; denn damals wurden die Filmtragiker gemacht, abgestempelt und für alle Zeiten verdorben. Diesem Verhängnis ist er entgangen. Heute aber unterliegt er mit seinem selbstverständlichen inneren Zwiespalt von geistiger Kühle und den bewußten Zehntelgramm Gemüt. In diesem Gemüt hat die Feigheit der Gegenwart vor Konsequenzen ihre Wurzel, — jene unheldenhafte Feigheit, die die Kitschiers der Filmdramaturgien und die Bramarbasse der Sensations- und Kolportage-Filmerei zu leugnen versuchen.

Das Echo, das Veidt findet, klingt aus dem Ahnen der Menschheit um ihre selbstverständliche Brüchigkeit hervor. Der Mensch der Gegenwart kennt keine Helden (trotz aller jüngsten Vergangenheit), — er bezweifelt in seinem kühlen Skeptizismus

die Vorstellung, daß der vernünftige Mensch sein Leben gering zu schätzen vermöchte, — mehr noch: er ist sogar imstande, das Heldentum, wo es sich bemerkbar macht, zu verlachen und zu verhöhnen...

Und der Mensch der Gegenwart ist deshalb außerstande, einen größeren Zug zu begreifen als den, der zwischen seinen beiden Polen der kühlen Vernunft und dem Rest ihm verbliebener Sentimentalität, Platz hat.

In diesem Sinne ist Veidt der Verkörperer unserer Zeit, — und in diesem Sinne ist er, ohne es selbst zu wollen, der prominenteste Künstler unserer eigenen Wesensart geworden.

Also — haben ihn seine Rollen dazu gemacht? könnte man mich hier fragen. Ja, allerdings. Aber wiederum auch nicht, denn auch andere Künstler haben solche und ähnliche Rollen erhalten.

„Sehen Sie," plauderte Veidt einmal, als wir uns über das unerschöpfliche Thema der Rollen unterhielten, „ich könnte heute, selbst wenn ich wollte, nicht mehr solche Sachen wie „Anders als die Andern" spielen. Es ginge ganz einfach nicht. Wenn ich auch zugebe, daß all diese Aufgaben für mich nötig und nützlich waren, denn diese Filme kamen damals aus der Zeit heraus und mußten wohl irgendwie einmal gedreht — und überwunden werden..., also wenn ich auch zugebe, daß diese Aufgaben nützlich und nötig gewesen sein mögen, so wäre ich dennoch zu einer Rückkehr zu ihnen außerstande.

Man bietet mir tagtäglich Rollen an, diese heute, jene morgen, aber ich bringe mich selbst um meinen Verdienst, indem ich alles ablehne, was in mir keinen Widerhall findet. Das ist eine Katastrophe für mich, wirtschaftlich wenigstens, und manchmal wünschte ich mir, etwas weniger bedenklich zu sein, — dann aber sage ich mir, daß die wirtschaftliche Existenz sich auch ohne derartige unkünstlerische Umstürze aufrecht erhalten lassen muß . . . und wird."

So also ist es: — im Grunde genommen hat Veidt, indem er dem Typischen der Rollen seine Individualität aufprägte, sich über sie hinausgespielt — und jene Epoche der Halbheiten überwinden helfen. Wenn irgend jemand unter den Künstlern der Gegenwart die fadenscheinige Theorie von der Typisierung der Menschheit durch den Film hat zuschanden werden lassen, so ist dies Conrad Veidt gewesen. Er hat gezeigt, daß sich hinter einer jeden Aeußerlichkeit, die eine Menschheitstype vertritt, noch das Unterschiedliche des Individuums verbirgt. „Das Gesicht," sagt Bela Balaß in seinem Buch „Der sichtbare Mensch", kann auf den ersten Blick anders erscheinen, als es in Wirklichkeit ist. Zuerst sieht man den Typus. Doch dieser kann wie eine durchschimmernde Maske ein ganz anderes verborgenes Gesicht allmählich durchblicken lassen. Es gibt ja schlechte Individuen einer edlen Rasse und umgekehrt. Und wir sehen auf dem Gesicht — wie auf einem offenen Schlachtfeld — das Ringen der Seele mit seinem Schicksal, wie es uns keine Literatur darstellen kann.

Aehnliches spricht Jean Epstein in seiner Schrift „Cinema“ aus, wenn er sagt: „A l’écran tout le monde est nu, d’une nudité nouvelle. Les intentions se lisent et pour la première fois, évangile! les intentions suffisent dans cet art de la bonne volonté. Art spirite! Mais aucune grimace n’arrive ici à remplacer une sensibilité absente.“

Wirklich nur die Individualität, getragen von der sensitiven Nervosität künstlerischen Temperamentes, konnte in verhältnismäßig wenigen Filmen solche nachhaltigen Folgen erzielen, wie Conrad Veidt sie zu verzeichnen hat.

Eine Betrachtung über Veidt tägliches Leben wird wie eine Bestärkung und Verstärkung des Gesagten klingen müssen.

Zunächst einmal: mit welch einem Recht sollte die darstellende Filmkunst geringer bewertet werden, als die der Bühne; — nur weil d a s W o r t fehlt? Es gibt mindestens drei andere Kunstgattungen, die gleichfalls ihre Stärke in der Wortlosigkeit haben. Denn so flach wie das Wort kann nichts Zweites sein. Unsere tägliche Unterhaltung bis auf die Bühne hinauf ist Beweis genug dafür. Und daß der Film, einmal gelaufen, in der Regel nur noch in der Erinnerung fortlebt, — genügte das als Maßstab der Verurteilung? Schwerlich, — nicht einmal, daß die Technik fortschreitet — und daß uns Filme von einigem Alter abgeschmackt erscheinen können, spricht gegen den Film selbst. Malerei, Tonkunst und Dichtung sind nicht minderen Schwankungen und Wandlungen unterworfen. Vergeht nicht aber, betrachtet man die Beständigkeit der einmaligen Leistung, die Wirkung einer Bühnenaufführung viel

schneller? „Kein Denkmal“ — sagt Hagemann — „kann man den entflohenen Erscheinungen der Aufführungen setzen, und nirgends sonst ist die Arbeit des Kritikers notwendiger als in der Bühnenkunst. Nur durch seine Tätigkeit kann man die Verdienste des Regisseurs und des Schauspielers wenigstens einigermaßen für die Nachwelt festlegen.“ Und an anderer Stelle: „Der große Erfolg, der dem Schauspieler billig und leicht in den Schoß zu fallen pflegt, wirft allerdings auf seine fernere Tätigkeit oft die dunkelsten Schatten. Die nur zu verständliche Selbstgefälligkeit des Mimen geht bald in Selbstberäucherung über und endet nur zu häufig in einer großen allgemeinen Selbstgenügsamkeit. Durch seine maßlose Arroganz verschleiert sich der Schauspieler jede künstlerische Fernsicht, büßt er jede Art von Selbstkritik nach und nach völlig ein. Nur zu schnell gründet sich in solchen Fällen bei ihm die zuverlässige Meinung, alles zu kennen, alles zu verstehen, und alles besser zu wissen. Er wird ja beachtet, geschätzt, verehrt und allabendlich umjubelt. Das Publikum nennt ihn den großen Künstler, und das Publikum muß es doch wissen. Er hört bald ganz auf, ernstlich an sich zu arbeiten, — er hat es nicht mehr nötig.“

Ich zitiere diese Stelle, um die Parallelität einer jeden darstellenden Kunst in Erinnerung zu bringen: wie könnte der Film über gewisse menschliche Schwächen, die auch die traditionsbeschwerte Bühnenkunst nicht zu überwinden vermag, hinwegkommen? Auch in der Verehrung der Künstler des

Films gibt es kein Kriterium, das gegen die Bewertung der Leistungen auszumünzen wäre. Wohl aber liegt die Gefahr der „Selbstberäucherung“ und der inneren Ermattung beim Filmdarsteller noch viel näher als beim Bühnenkünstler, weil seine Resonanz eine größere ist und seine relative Allgegenwart an allen Orten des Erdrundes den Grad seiner Verehrung nur noch steigert. Und hier kühl und selbstkritisch zu bleiben, mag bisweilen nicht ganz leicht sein.

Ich nannte Conrad Veidt einen konservativen Menschen, — und er ist konservativ auch in der Hinsicht, daß er von seinem einmal als richtig erkannten Weg der „pénétration artistique“ trotz aller Erfolge nicht abgewichen ist. Es gibt keinen ehrgeizloseren Menschen — als ihn. Denn das, was man bei ihm Ehrgeiz nennen könnte, ist mehr oder weniger lediglich autosuggestiver Zwang. Die Autosuggestion des Schaffens. Um des Schaffens willen, nicht weil er dem Publikum dienen will. Er liebt sein Werk um des Werkes willen.

Sein tägliches Dasein geht reichlich monoton dahin, — er ist kein Tänzer, kein Mensch der Vergnügungen, der geräuschvollen Umgebung. Sein Name ist ihm genau so wenig Relief wie vor zehn Jahren. Es ist eine rührende Bescheidenheit um diesen Künstler, ein fast erstauntes Zuschauen, wenn er plötzlich in den Mittelpunkt gerückt werden soll. „Warum das?“ fragt er dann wohl, „verlohnt es sich denn?“ Er hütet sich deshalb in einer verwunderlichen Mimosenhaftigkeit, die Erstaufführ-

rungen seiner Filme zu besuchen; — andere Filme, bei deren Erstaufführung er in irgendeiner Loge unterschlüpfen kann, läßt er hingegen selten vorübergehen. Es drängt ihn, andere Kollegen zu sehen — und sich über Leistungen rückhaltlos zu freuen. Gegenstand seiner stärksten Begeisterung ist — um ein Beispiel zu nennen — Werner Krauß. „Noch heute," so plaudert er gerne, „gibt es gerade bei ihm viele Momente, — ein Aufblick seiner vielversprechenden Augen meinetwegen, oder ein Aufrichten, ein Straffen seines Körpers, eine Wendung des Kopfes — kurz: irgendwas, das mich bei ihm erschüttert. Und ich bin doch wahrlich an ihn und an die Zusammenarbeit mit ihm gewöhnt. Aber so oft ich einen seiner Filme sehe, finde ich Züge seiner bewundernswerten Künstlerschaft, seiner Genialität, die — leider — gar zu oft übersehen wird." Werner Krauß ist für Veidt eine Art künstlerischen Glaubensbekenntnisses.

Ja, die Filme der Kollegen verfolgt er sehr gewissenhaft, seine eigenen weniger, zumal er sie ja schon aus den ersten Regie-Kopien zur Genüge kennt. Und dann drückt ihn auch der Horror nieder: zu sehen, was ihm an den einzelnen Szenen nicht gelang, was er besser, schärfer wollte, prägnanter. Oder es sind ihm nachträglich, aus der Ausführung einer später aufgenommenen Szene, noch Ideen gekommen, daß man die früher schon fertiggestellten Bilder doch noch mit einer andern Auffassung durchtränken könnte. Dann ist er unglücklich, daß nun nichts mehr zu ändern ist. „Ja,"

meinte er einmal, „zuzeiten glaube ich, daß das Verfahren Chaplins ganz richtig ist, die Szenen ohne Drehbuch zu drehen, ganz einfach aus der Situation und dem Stimmungsgehalt der Landschaft oder der Dekoration oder der Mitspieler heraus. Dann kann es keine Unterschiede zwischen Wollen und Ausführung geben . . .“

Und dennoch — trotz seiner Zurückgezogenheit — liebt er das Publikum, auf dessen Stimme — auch er lauscht. Oft zeigte er mir Briefe, die ihm zugegangen waren — ach, wieviele Briefe bekommt er täglich ins Haus! So viele, daß er sie, weil sie sich vielfach wie ein Ei dem andern gleichen, gar nicht ansieht. Er lacht dann oft: „Glauben Sie mir, schön ist es doch, so etwas zu bekommen, — mehr noch, man braucht das geradezu. Es ist jener Kontakt, auf den ich immer und stets angewiesen bin, der mein ganzes Leben dirigiert hat — und wohl bis zum letzten Tage dirigieren wird . . .“

Er war von seiner ersten Amerikafahrt zurückgekommen, — die Briefe häuften sich zu täglichen Stapeln. Und die Besucher, die ihn sehen, ihn begrüßen wollten, standen vor der Tür an. Auch viele Bittsteller darunter, die in dem Glauben lebten, Veidt könnte nun die gesamte stellungslose Schauspielerschaft auf die Beine bringen. Er klagte darüber: „Was kann ich tun? Abweisen kann ich niemand, — aber helfen kann ich auch nicht. Man sitzt da und fühlt sich schuldbeladen — nur weil man arbeiten darf und arbeiten kann . . . und andere dürfen und können es nicht. Ich kann das aber

doch niemandem auseinandersetzen, davon hätte niemand etwas, und ein Trost wäre es auch nicht..."
Das kleine Menschenherz stand hier im wirklichen Leben im Konflikt mit dem kühlen Verstande, — der Veidt des Films stand unverändert als Veidt des Lebens vor mir. Und dann sein Kind!

Seine Gattin geht im Nebenzimmer hin und her, — dort beschäftigt sie Besucher — und Freunde, wenn er selbst Besprechungen hat; kein ehrlich zu beneidendes Los. Und dann — zwischen dem Kommen und Gehen — ein Patschhändchen an der breiten Schiebetür, an den Scheiben, die in sie eingelegt sind. Scheiben aus buntem Glas. Ein Patschhändchen daran, und ein Paar dunkle Unschuldsaugen durch die herausgesprungene Stelle im Glas. Vera Viola Maria will dem Papa Gute Nacht sagen . . . Die Pflegerin hält das zappelnde Kind hoch gegen das Loch in der Scheibe, und Conrad Veidt, der bürgerliche Papa, läßt die Unterhaltung stocken, nimmt Vera Viola zu sich auf die Knie und freut sich im hellen Vaterstolz. Er tanzt mit dem Kindchen im Arbeitszimmer herum, holt die Puppe vom Schreibtisch — oder den Kater Felix von der Ottomane — und hebt Vera Viola hoch zum Kronleuchter empor, so daß der zu schwanken beginnt und Vera Viola mit ungeschickten Händchen nach den vielen kleinen Lämpchen greift. Das gefällt Vera Viola so gut, daß sie überhaupt nicht mehr ins Schlafzimmer zurück will, — aber endlich wird sie doch abgeführt, und noch ein letztes Lippenspitzen Vera Violas durch das Loch in der Schiebetür . . .

Der Tag des Papas ist vorbei, die Besprechung kann weitergehen . . .

Mit der Mama macht Vera Viola Maria dafür nicht viel her . . .

So vergeht der Tag.

Nichts von den Rollen dringt herein in diese Häuslichkeit, nichts von den Erfolgen. Der Künstler Veidt arbeitet im Atelier, dort ringt er mit dem Material, das ihm das Schicksal zur Modellierung übergab. Daheim ist er der stille Mensch, der über das hinaus will, was die Grenzen des Berufes darstellen, — der (früher einmal) im Transzendentalen sich abmühte und nichts fand . . . und der heute die Sehnsucht nach neuen Weiten und neuen irdischen Bildern vor einer Erfüllung sieht, die er nur menschlich erfaßt.

Und doch vielleicht auch künstlerisch erträumt: — in Kalifornien, in Hollywood.

Es ist ein zwiespältig Ding, mit den Auslandsfahrten unserer deutschen Künstler zu rechten. Wohl ist man zunächst geneigt, ihnen Undank vorzuwerfen, weil sie das Land verlassen, das sie groß gemacht hat — aber wie könnte man einem Künstler das Recht der Freizügigkeit verwehren, das jeder andere Mensch für sich gleichfalls in Anspruch nimmt? Möglicherweise auch hat die Sitte der festen Bühnen-Engagements in das Leben der Künstler einen wesensfremden Zug hineingetragen, eine Bindung an Stadt und Stein, die nicht in der Natur des schweifenden Genies liegt. Gewiß, Veidt ist kein Bohemien — er ist vielmehr die ruhige Insichgekehrtheit des emsig und hartnäckig schaffenden Menschen —, aber trotzdem wohnt auch in ihm die Sehnsucht nach größeren Weiten. Und wenn sie nicht immer in ihm wohnte, so mag sie in ihn hineingetragen worden sein wie ein Ferment, das heute die Gedanken aller Filmmenschen belebt.

Er selbst hält seine Amerika-Sehnsucht für eine Wandlung der Sehnsucht aller Nordeuropäer nach dem Süden. Früher war es Italien — und Italien ist

noch heute der Angelpunkt aller Phantasien der Nordländer; den Filmmenschen aber, der einmal das kalifornische Klima geatmet hat, zieht es immer wieder dorthin zurück. So wenigstens glaubt er. Lassen wir es dabei . . .

Aber es ist, selbst abgesehen von den theoretischen Möglichkeiten der darstellerischen Entfaltung, auch ein wenig die Freude am Außergewöhnlichen, die ihn leitet. Vor Jahren weilte ich um die Aprilzeit in Garmisch-Partenkirchen. Der Frost war, wie es schien, endgültig überwunden, und tagsüber brannte die Sonne schon wieder recht nachdrücklich auf die Gras- und Moosnarben, wo sie sich zeigten. Von den Zweigen tropfte es herab, sobald sich nur die Frühsonne aus dem wallenden Nebel loslöste. Da stieg ich allein den bekannten Weg zum Kramer hinauf — hinter den Häusern von Garmisch in weitem Bogen beginnend, am Gasthäuschen auf halber Höhe vorüber — und dann durch das seltsame Eisentor bis zur ersten Gratscheide. Ueber Nacht war Neuschnee gefallen, der nun ziemlich locker lag und an den Nordhängen des Kramer, wo man unter der überhängenden Wand sich entlangtasten muß, mit den üblichen kleinen Schneeball-Lawinen drohte. Der Weg wurde mir zu ungemütlich, weil ich keine Lust verspürte, mit so unsicherer Unterlage ins Lahnenwieser Tal abzurutschen, und ich kehrte um, da ich wenigstens noch zum Vesper im Hotel sein wollte. Da stand, als ich mich dem eisernen Tor näherte, auf der Felsenkanzel, die steil gegen das Loisachtal abfällt, ein hagerer Mensch und starrte gedankenverloren über das Tal hinweg zum Massiv der Waxen-

steine und dem kühnen Dreieck der Alpspitz dahinter. Und die Zwinge seines Bergstockes glitt von Richtung zu Richtung, deutete auf die Schründe, hinter denen sich von hier aus der Eibsee verbirgt, fuhr dann hinüber zum hellen Glanz des schneebedeckten Hohen Gaif und landete endlich an den Wettersteinschroffen. Und die Frau an seiner Seite nickte zu all der herrlichen Vorfrühlingsschönheit, hüllte sich etwas fester in den Pelz und schaute gleich ihrem Begleiter hinaus in die lautlose Einsamkeit der ewigen Wettersteinwelt. Es war Conrad Veidt, der hier oben auf dem umgitterten Plateau stand, und neben ihm seine Gattin, der er eben erst angetraut worden war. Sie waren durch alle Stille hier heraufgestiegen, hatten sich abgesondert von dem lärmenden Völkchen, das unten auf den Loisachwiesen den „Tell‘ inszenierte, und verbrachte einige Stunden vollkommener Zurückgezogenheit und Beschaulichkeit.

Abends —: die Künstler saßen an den runden Tischen und servierten sich Anekdoten, die zum Teil wirklich echt gewesen sein mochten. Es ging geräuschvoll zu in den Räumen — ein jeder trug sein Scherflein bei zur Unterhaltung. Nur zwei Menschen saßen abseits: Veidt und seine junge Frau. So sah die Geselligkeit nach Veidts Geschmack aus — und sein Geschmack hat sich seither nicht verändert.

An diese Einsamkeit hoch oben an der Wand des Kramer bei Garmisch aber muß ich denken, wenn ich mir den Amerikafahrer Veidt vergegenwärtige. Er sagt: die Sehnsucht nach südlicher Wärme spricht

bei seinem Entschluß, Deutschland temporär zu verlassen, mit. Ich glaube außerdem noch an die Freude am Außergewöhnlichen. An die neuen Bilder. Die Sehnsucht hiernach vermag ja so viel. Veidt ist ein Mensch der Impressionen, ihn leiten die Impulse des Augenblicks, die Sympathien. Aber weil er kein gedankenloser Bohemien, sondern ein gedankenvoller — nun ja: ein Staatsbürger ist, oder auch nur ein Bürger, deshalb hat es so lange gedauert, ehe er sich entschloß, den verlockenden Angeboten von drüben nachzugeben. Er ging nicht, wie manch einer vor ihm, beim ersten Rufe, bei der ersten Einladung nach Amerika, sondern überlegte hin und her.

Denn bei seiner künstlerischen Gewissenhaftigkeit stand noch etwas anderes auf dem Spiel. Amerika ist das Land des Films, gut! Aber — würde Amerika auch das Land s e i n e s Films sein? „Caligari“ hatte drüben Aufsehen erregt — mein Gott, wo hätte dieser Film keine Spuren hinterlassen? Das besagte nicht viel. Aber „Caligari“ war nur ein einzelner Fall in Veidts Karriere, und vielleicht ein ziemlich unwesentlicher. Konnte man in Amerika Filme mit Charakteren wie den „Carlos“ drehen? Oder einen „Nelson“ —, oder einen „Pirandello“-Film mit dem vierten Heinrich? Das war die Frage. Es war auch fraglich, ob Veidts physiognomische Einstellung dem Geschmack der typischen Männerschönheit entsprach, ob man nicht neben einem Ramon Novarro sich ins Nichts auflösen müßte. Die Deutschen lächelten sowieso: die Putti — und die Negri — und dann noch etliche Frauen vom Schlage der Banky . . . gut und schön! Aber niemals würde sich der europäische Typ

des gedanklich sezierenden Veidt in Amerika durchzusetzen vermögen.

Ach, alle Behauptungen sind letzten Endes Menschenweisheit — und können zusammenbrechen. Und heute, da zwei der größten deutschen Filmspieler nach Amerika berufen wurden, Jannings und Veidt, heute schreibt ein amerikanisches Blatt die aufsehenerregende und doch schwerwiegende Meinung in ihren Spalten: „Von Jannings dürfte uns Amerikanern, so revolutionär es auch klingen mag, nichts Aufrührendes beschert werden, dazu ist Jannings zu europäisch, zu kernig, zu derb. Anders ist es mit Veidt, der in einer bestimmten Kategorie Bestes leisten und unsere besonderen Erwartungen voll erfüllen wird.“ Wieder eine Behauptung, zugegeben — aber doch eine, die reifste Ueberlegung hinter sich hat. Sie enthält, wie man so schön sagt, kein Werturteil, aber eine Feststellung. Und sie scheint kühl und klar zu sein, ohne von Vorurteilen oder einem bedenkenlosen Ueberschwang inspiriert zu sein.

In den deutschen Künstlern, die Amerika sich holt, verlieren wir — auf Zeit oder für die Dauer — deutsches Blut, aber es ist doch die deutsche Welt, die hier marschiert. Es hülfe nichts, gegen diesen deutschen Sieg die Augen zu verschließen.

Der Impressionismus, der fast jeden Deutschen im Auslande leitet — der aber gleichzeitig die Stärke und die Schwäche seines Einflusses durch seine bereitwillige Assimilation erklärt —, hat auch Veidt bei seinem ersten Besuch zu einer schrankenlosen Be-

wunderung Amerikas geführt. Ihm als Menschen der lebhaften Eindrücke sind wirtschaftliche Hintergründe verborgen geblieben, er sieht nur den Zauber der Größe. Er berauscht sich an den neuen Energien, die hier zur Tat geworden sind, und wenn er nach tagelanger Fahrt quer durch den Kontinent die südliche Weichheit der Palmengestade Kaliforniens verspürt, so gilt ihm dieser Landesstrich gleich als das verheißene, gelobte und angelobte Land. Seine künstlerische Bereitwilligkeit, zu schaffen, wo es sei, schmückt das ganze Land, die ganze Umgebung aus — und wenn er daran denkt, daß er in dieser Inkarnation der zur Industrie gewordenen Film-Idee fortan arbeiten darf, glänzt alle Umgebung noch einmal so strahlend.

Womit ich sagen will: Veidt sieht Amerika nicht als kritischer Weltreisender, sondern als Filmmensch, der nunmehr von diesem Lande die tiefsten Erlebnisse und die reifsten persönlichen Leistungen erwartet. Es müßte doch komisch zugehen, wenn hier, wo alle Menschen am Film arbeiten, für den Film schwärmen, die Filmdarsteller als Gottheiten auf höchste Piedestale stellen — wenn hier, wo die Sonne während des ganzen Jahres scheint, wo die Ateliers (seien sie schon aus Holz!) inmitten von Palmenhainen liegen —, und die Prominenten ganze Ortschaften mit ihren luxuriösen Villen füllen — wenn hier nicht auch Conrad Veidt sein Schönstes und Bestes und Reinstes schaffen sollte! So denkt er, mag er denken . . .

Und er ist im Recht zu dieser Annahme.

Denn was sollte ein Künstler tun, wenn er nicht den festen Glauben an sich und seine Gegenwart hätte?

Daß wir wissen — oder ahnen —, wie wenig Veidts Amerika dem wirklichen Amerika entspricht, was schadet das ihm — und uns?

So geht er das erstemal nach Amerika, noch etwas bange um das Ungewisse, aber in der Seele doch voller Vertrauen. Er sagt nicht: ich werd's schon schaffen. Diesen Standpunkt hat er in Libau und in Berlin auf der Sprechbühne eingenommen. Jetzt fühlt er mehr: „In mir trage ich das Können — aber werden die anderen es annehmen wollen?“ Hier hilft keine Suggestion mehr — er ist jetzt ganz auf den guten Willen des neuen Bodens angewiesen. Doch schließlich ist er ja keine Diva, sondern ein höchst verheirateter Mensch, ein sorgsamer Familienvater.

Und er trifft in New York ein. Schon das Hafenbild überwältigt ihn: ist das Menschenwerk? fragt er sich angesichts der Steinkolosse, die man Wolkenkratzer nennt. Er geht an der Seite eines deutschen Freundes, des Regisseurs Lothar Mendes, durch die tiefgefurchten Canons der Hauptstraßen des Geschäftsviertels und schaut zu den unermeßlich hohen Dachfirsten auf. Und keine Sekunde kommt ihm die Idee: „Das alles ist Wahnsinn, wenn auch bestimmt vom teuren und knappen Boden auf dieser Insel-

stadt“ — nein, diese Idee kommt ihm nicht. Er fühlt vielmehr, atembeklemmend, daß ungeheure Energien diese Steinfelsen aufgetürmt und zu Wänden gegossen haben — und daß in diesen Felswänden Menschen arbeiten und Millionen von Dollars umsetzen. Und nun überfällt ihn ein lähmendes Entsetzen: welche Macht des Geistes ist hier konzentriert, welche Macht des Geistes vermag diese Stadt auszustrahlen.

Und die nächste, letzte, abschließende Idee ist dann: welche Mengen an Glück und Unglück, an Gedeihen und Unzufriedenheit müssen diese Mächte geben können!

Veidt müßte kein impulsiver Künstler sein, wenn er nicht auch diese Eindrücke durchaus egozentrisch auffaßte. Glück und Gedeihen können diese Mächte geben! — das bedeutet für ihn das erste Unterliegen in seiner kritiklosen Bewunderung Amerikas, sein — ökonomisches Unterliegen. Er ist ein schlechter Kaufmann, er sieht nur Einnahmen, keine Spesen. Ist es ein Wunder, daß dem ökonomischen Trugbild bald die künstlerische Täuschung folgt? Ich sage absichtlich „Täuschung“, denn alle, die nach drüben gingen, haben dort künstlerisch Schiffbruch gelitten — vereinzelte Erfolge, die anderes besagen könnten, sind Blendungen, denen wir selbst zum Opfer fielen. Kunst ist nicht international, und wenn hundert Kompromiß-Theoretiker für den Film eine Ausnahmestellung zurechtdoktern wollen. Ich bin überzeugt, daß Veidt hiervon keine Ausnahme machen wird.

Aber zunächst glaubt er, egozentrisch und unkritisch, an die Möglichkeit. Und schon ist er halb

gewonnen. Er betäubt sich an New York (gerade, weil er kein Obsieger ist), und er fährt durch das Land, mit gespannten Sinnen, mit einer Aufnahmefähigkeit, die nur dem bereits Ueberzeugten eigen ist. Er freut sich über die weißen Decken auf den Tischchen im Speisewagen, er bewundert die Staubdichtigkeit der Waggonfenster, er ist bewegt von dem Signalsystem der nachts fahrenden Züge: ein Zugbeamter wirft brennende Fackeln auf die Strecke, um ein hinterrückliches Angefahrenwerden zu verhindern. Diese Simplizität, die eigentlich der Wolkenkratzermethode widerspricht, wird ihm zur klotzigsten Weisheit des ganzen Eisenbahnwesens Amerikas und stellt sich ihm als Gipfel der Verkehrssicherung dar. Er denkt nicht mehr an aufgerissene Schienen — er ist in Amerika, und dort weiß man, was sein muß und was genügt . . .

Und dann in Chikago ein Hotel aus schwarzem Marmor. „Ich möchte in Berlin nicht in so einem Hause wohnen“, sagt er in einer hellen Minute. Aber dort drüben imponiert ihm die Schwärze des Gesteins, die sich mit den vergoldeten Lüstern vermählt — er findet beides imposant. Und er fühlt sich geschmeichelt, weil man ihm die Zimmer anweist, in denen der filmische Nationalheros Valentino bei seiner Durchfahrt durch Chikago sich aufzuhalten pflegte. Die Geste der Bewunderung, die man dem Filmmenschen entgegenbringt, überzeugt ihn weiter; er denkt nicht daran, wie dieses sinnlose, hartherzige, törichte und scheinheilige Amerika denselben Filmmenschen fallen läßt, sobald ihm ein erotischer Klatsch vorgeworfen werden kann —, er denkt

nicht daran, auf wie tönernen Füßen diese Favorisierung steht . . . Wieder ist er kritiklos, impulsiv.

Und er fährt, immer weiter eingelullt, durch unendliche Gebiete, in denen Städte aus Holz gebaut werden und Rinderherden an den Gleisen entlanglaufen. Er sieht die ersten Indianer im Federschmuck, und er beeilt sich, zu sagen: „Aber es waren keine Film-Indianer, sondern echte Indianer!“ Er sucht also schon nach Entschuldigungen für dieses Land. Wie man nach Entschuldigungen sucht, wenn man in einem bayerischen Kurort allsonntäglich eine Festivität der Gebirgstrachtenerhaltungsvereine vorfindet, damit die Kurgäste etwas zu schauen haben . . In Bayern würde Veidt lächeln — in Nordamerika findet er den Federschmuck am Bahngleis ganz echt, ganz in der Ordnung . . .

So klettert er mit dem Zuge nach Los Angeles hinab. Und nun schwindet der letzte Rest von Zweifeln. Pasadena, Beverly Hills — die Paläste der Reichsten und der Nur-Reichen . . . wer könnte da noch skeptisch sein? Gewiß, Veidt ist keiner von denen, die namenlos hierher kommen und nun aus der Atmosphäre heraus Hoffnung ziehen — er hat es nicht nötig, den Schein der Wohlhabenheit von der tatsächlichen Wohlhabenheit zu trennen. Aber doch entgeht ihm, daß diese Annehmlichkeiten auch für ihn ein Opfer als Gegenleistung erfordern. Er atmet die weiche Luft der Riviera Kaliforniens, er findet aufrichtige Händedrucke, er findet in Barrymore, seinem ersten Gegenspieler, einen Menschen, zu dem Kontakt zu gewinnen ihm nicht schwer fällt, er sieht die

deutsche Kolonie um sich, deutsche Künstler, Regisseure und Darsteller und Filmpoeten und Operateure und Architekten . . . Und nun ist er g a n z gewonnen, mit einem Schlage. Ja: hier wird er noch Reiferes schaffen können. Hier ist die Natur ihm günstig, hier kennt man keinen Nebel . . . Hier sind die Impressionen am eindeutigsten . . .

Und der Künstler, der ein Impressionist vom reinsten Wasser ist, unterschreibt einen langjährigen Vertrag, der ihn verpflichtet, für längere Zeit in Amerika zu wirken. Nicht ununterbrochen, aber — doch fast . . .

So sieht der Veidt aus, der wieder nach Deutschland zurückkehrt; — es hieße lügen, wollte man das beschönigen. Und wenn er nun über die Zersplitterung seiner Sehnsüchte klagt, wenn er meint, man sehne sich in Kalifornien nach Deutschland — und in Deutschland nach Kalifornien — so ist dieser Zustand nur die Einleitung zu weiteren, schwereren inneren Krisen. Auch Veidt wird drüben bald seine Entwurzelung einsehen, und dann wird es Sache seines Gewissens sein, wohin es ihn zieht.

Denn — um nochmals darauf zurückzukommen: auch die Filmkunst ist national — sie wächst heraus aus den ethischen Anschauungen der Welt der Eltern, und sie bleibt als Gabe an die Menschheit dort stehen, wo die Tradition der Eltern ihre Wurzel hatte. Das schließt kein Fortschritt aus, denn — Tradition und Fortschritt sind nur Ergänzungen, nichts weiter.

Ja, hieße Film nichts als Bilder s t e l l e n, als Bilder p h o t o g r a p h i e r e n —dann wäre auch

„Metropolis", dieser Balg aus zehn verschiedenen Welten, ein Film zu nennen, aber hundertmal mehr Film war der zerbrechliche „Golem", war der unwirkliche „Student von Prag", war das Märchen vom „verlorenen Schuh". In all diesen Filmlegenden pulste doch schließlich unser Blut, pulste unsere eigene Welt, pulste unser Leben. Hier wurden die Gesichte unserer Eltern greifbar, wurde das Wort unserer Eltern Bild und konzises Bild; das Erlebnis wurde aus uns herausgeholt und sichtbar vor uns, aufgefangen auf seinem Fluge in die Unendlichkeit durch die Leinwand. Wir wußten nichts mehr von der Maschine, die Stahl an Stahl gleiten, Rad in Rad greifen läßt, um das Wunder vor uns Tat werden zu lassen. Wir sahen und empfanden nur den Widerhall unserer eigenen Tradition. Und wir empfanden es, weil diese Filmkunst national war — meinetwegen tschechisch-national im „Studenten von Prag", oder semitisch-national im „Golem", oder deutsch-national im „verlorenen Schuh" (was vielleicht auch noch angezweifelt werden darf), — aber es war Echtheit des Empfindens darin. Bodenständigkeit, Aufrichtigkeit, Empfundenheit. Und — mein Gott, ja: Seele.

Das wächst nicht im künstlerischen Internationalismus, weil es den nicht gibt. Michelangelo ist Gemeinbesitz, weil er die Seele des Bodenständigen hat; Dostojewski ist Gemeinbesitz, weil er Russe blieb, Kernrusse und Westeuropa-Fresser; Rossini ist Gemeinbesitz, obwohl er keinen Wiener Walzer schrieb . . .

Und Jack London?

Die Frage stellen, heißt die Antwort schon gegeben haben . . .

. . . Veidt wird ein guter Darsteller auch in Amerika bleiben.

Jack London wäre, bei uns aufgewachsen und von uns in die Welt geschickt, wahrscheinlich im günstigsten Falle ein Karl May geworden — oder aber auch nur ein Sträfling, der niemals den weiten Ozean gesehen hätte. Als Nichteuropäer jedoch kämpfte er seinen romantischen Kampf gegen Alkohol, Schienenstrang und Südsee und dichtete Geschichten, bei denen uns die Trennungslinie zwischen Wahrheit und Dichtung ungeheuer gleichgültig wird. Er ist der literarische Repräsentant desjenigen Erlebnisses, das man ohne Gedanken hat, aber nachträglich mit etlichen klugen Einfällen vertieft. Er ist Stockamerikaner, — einer jener Sorte, die Geschichten für Magazine schreibt und ganz erstaunt ist, daß diese Sachen einen Wert über den Tag hinaus haben sollen. Ein solcher Typ ist bei uns unmöglich: — es fehlt an den Voraussetzungen der ersten Flüchtigkeit. An die Stelle dieser Voraussetzung tritt die Last der Ueberlieferung, der inneren Hemmung, der Gedankenfülle oder der Verantwortlichkeit — was weiß ich? Vielleicht die Last des Alters unserer europäischen Generationen, die seit Jahrhunderten in nachbar-

lichen Einengungen leben und von ihnen geknutet werden. Wir haben einen intensiven Geistesbetrieb, die Neue Welt hat einen extensiven. Und das trennt uns für alle Zeiten. Es gibt keine Annäherung für Amerika an Europa, — es sei denn, unser Planet erlebte die Unmöglichkeit einer Uebervölkerung Amerikas im europäischen Sinne — und eine gleichzeitige heutige Vitalität des alten Erdteiles. Nach dem Gesetz der kulturellen Schwankungen ist das Zusammentreffen dieser beiden Daten jedoch vermutlich ausgeschlossen. Wir werden also allem Anschein nach unsere andere Mentalität nach wie vor in europäischen Filmen hervorkehren, wie Amerika seine extensive Richtung beibehalten wird. Das markiert die Ausschaltung des europäischen Formwillens in der amerikanischen Filmproduktion. Mögen nun Veidt und Jannings und viele andere den kühnen Willen ihrer deutschen Gedanklichkeit nach Amerika hinüberbringen, — immer wird ihnen die nach innen gerichtete ernste, beschwerte Sachlichkeit vereitelt werden, die für uns den Gegenwartsmenschen repräsentiert. Trotz europäischer Jazzmaniker.

Und dies ist die Klippe, an der alle Erwartungen scheitern müssen. Der empfängliche Mensch unseres schmucklosen Erdteiles (wir Deutsche wohnen nicht ungestraft an den Grenzen Rußlands) wird sich natürlich niemals gegen den Reiz des amerikanischen Außenlebens verschließen können, — niemals wird er, der ein Fanatiker in der platonischen Verehrung neuer Kräfte ist (gerade weil er selbst sich alt und belastet fühlt), die Exterikultur Amerikas verachten oder gering schätzen können, — immer werden wir,

wenn unser Fuß amerikanischen Boden betritt, zu begeisterten Lobrednern des amerikanischen Jungfrauenideales werden, — aber ebenso müssen wir auch immer im Auge behalten, daß diese profeminine Exterikultur die geistige Schwäche Amerikas bedeutet, die Unterlegenheit Amerikas dem alten Europa gegenüber, sobald es sich um Dinge höherer Lebenswahrheiten handelt. Dieser Profeminismus Amerikas hat die Sittlichkeit Amerikas zu einer Scheinsittlichkeit gewandelt, zu einer unerträglichen Scheinheiligkeit, die direkt und indirekt von den Frauen diktiert wird. Und eine derartige grundlegende Lebensauffassung macht sich nicht ungestraft in einem Lande breit. Es wäre falsch, hier von einer rassemäßigen Naivität zu sprechen; diese „Naivität" ist weit verderblicher als je eine lasterhafte Aufrichtigkeit sein kann: weil sie korrupt ist. Und sie ist umso unausrottbarer, als sie jenseits des Ozeans unempfunden ist.

Wie es in Deutschland aber unmöglich ist, jahrzehntelang Filmgrotesken zu machen — heute mit *diesem* Darsteller, morgen mit *jenem* —, so ist es Amerika in seiner profemininen Einstellung, in seiner als höchstes öffentliches Gesetz geltenden femininen Exterikultur unmöglich, Menschen nach unserem Sinn zu gestalten, Menschen an Problemen unserer *intensiven* Art leiden und zugrunde gehen zu lassen. Unsere Belastung, ganz fälschlich mit dem Wort „Bildung" zusammengefaßt, steht dafür auch jener gut aussehenden, gut ausgehenden Heiterkeit verständnislos gegenüber, die man drüben als international kursfähig abgestempelt hat. Einmalige und gelegentlich wiederkehrende Erscheinungen nimmt

jedes Volk vom andern gerne an, — aber eine ganze Serie von Dostojewskis oder Zolas wäre in Deutschland verraten und geächtet. Es gibt keine Internationale der Kunst.

Und so stehen nun die deutschen Künstler, Veidt und Jannings an der Spitze (die Regisseure zählen nicht), vor der großen Enttäuschung ihres Lebens. Diese Enttäuschung braucht uns nicht gar so schnell fühlbar zu werden — aber Veidt m u ß sie fühlen. Er, dem in Deutschland so leicht keine Rolle recht war, — der wie alle anderen deutschen Prominenten stets fünf Angebote zurückwies, ehe er einen Film annahm, wird sich nach der Decke der amerikanischen Industrialität strecken müssen und d a s machen, was man drüben für gangbare Marktware hält. Und er wird alles gut und schön machen, denn er ist ein überragender Schauspieler, — er wird sich auch an der Sonne Kaliforniens freuen und auf seinen Bungalow stolz sein und abends an der Beach spazieren gehen — im Innern jedoch wird ihn die Verstandeskühle der Produktionsrücksichten befremden —; und er wird nicht mehr Schöpfer von Charakteren, aufrichtiger Gestalter sein, sondern honorierter Darsteller, Darsteller, Type. Gerade das, was er in Deutschland nicht sein wollte. Er wird, solange er es aushält, in ein Programm eingespannt sein, wird seinen Stuhl mit der Aufschrift „Mr. Veidt“ im Atelier haben, wird allmorgendlich seine Stoppuhr drücken, wenn er pünktlich im Atelier eintrifft — er wird auch populär sein, soweit die amerikanischen Kollegen das zulassen —, darüber hinaus aber wird er innerlich unzufrieden und gespalten sein und jene Tage herbei-

sehnen, an denen ihm in der Heimat wieder der Stern einer besseren Schaffenszeit aufgeht. Denn daran möchte ich nicht zweifeln: wenn unsere Prominenten ihre Illusionen eingebüßt haben, werden sie keine Sekunde zögern, nach Deutschland zurückzukehren.

Dieser Zeitpunkt muß kommen, wenn auch nur für diejenigen, deren Kunst echt ist und im Boden der Nation wurzelt, im Boden des Volkes und der Tradition des Elternhauses. Wie dies bei Veidt, bei Jannings, Krauß, Abel, Steinrück und einigen anderen der Fall ist. Für das Heer der übrigen Filmmenschen kommen solche Bindungen selbstredend nicht in Betracht, für alle die nicht, deren Einstellung sich den durchaus unkünstlerischen Begriffen der bedingungslosen Exterikultur annähert. Aber diese bedeuten auch nicht unsere Stärke innerhalb und außerhalb Europas.

Wie kann nun der Eintritt dieses Zeitpunktes beschleunigt werden, — was kann geschehen, um den Kunstwillen des deutschen Filmes am Leben zu erhalten?

Unser Weg ist vorgezeichnet, — und diese Einsicht ist eine schwere Anklage gegen unsere Filmerzeugung.

Es gab eine Zeit, in der wir vor uns selbst treu und ehrlich waren, das war damals, als wir — ganz unbesehen — nur deutsche Filme machten, alles durch die deutsche Brille sahen und uns nicht ummodelten, weil wir ganz plötzlich „industriell denken" und den Weltmarkt erobern wollten. Unsere guten Filme der damaligen Zeit wurden vom Ausland nicht gekauft, man sagte uns: wir müßten inter

nationaler werden. Lächerliches Wort! Aber wir verließen unsere Aufrichtigkeit — und damit den Glauben an uns selbst, wir machten Filme, wie man sie draußen angeblich begehrte. Wir wurden zu filmischen Liebedienern . . . Und wir verkauften erst recht nichts. Wir wurden in einer wachsenden Mehrzahl von Filmen gedankenlos, happy-endig und albern, — und es half doch alles nichts. Wir brachten unsere ersten Künstler in törichten Rollen heraus, Veidt mußte einen Clown spielen (um ein Beispiel zu nennen; — daß der Clown gut gelang, macht nichts zur Sache) . . ., und unsere ersten Darsteller fühlten, wie ihnen der Boden unter den Füßen weggezogen wurde. Wir gingen noch weiter: wir drehten Operettenfilme, — nicht etwa nebenher, wogegen nichts einzuwenden gewesen wäre, sondern fast ausschließlich. Und während es früher geheißen hatte: das Publikum will keine Lustspiele, glaubte man plötzlich das Gegenteil — und fabrizierte eine Posse nach der andern. Die Prominenten aber saßen an der Wand.

Es ist doch selbstverständlich, daß sie unter diesen Umständen jedem Ruf nach Amerika geneigt waren. Weil wir Deutschen nicht an uns und an unsere Filme glaubten, schufen wir die Vorbedingung dazu, unsere ernsten Künstler zu verlieren. Unsere Produzenten tragen also die Schuld. Man sagt nun: die Verhältnisse hätten das bewirkt. Auch das ist falsch. Wir selber haben, indem wir dem Auslande nachliefen, diese mißlichen Verhältnisse erst geschaffen, denn die Konkurrenz Amerikas auf dem deutschen Markt ist heute verhältnismäßig gering

und geringwertig, sowohl der Zahl der Filme nach — als auch, was die Qualität anbelangt. Mehr denn je bestände heute die Möglichkeit zur Selbstbesinnung, und mehr denn je könnten wertvolle deutsche Filme sich überall behaupten, wenn sie nur deutsch wären. „Caligari“ und „Varieté“ hat Amerika gekauft, — „Schenk mir das Leben“ und „Mädchenhandel“ werden aber niemals die geringste Chance haben, sich außerhalb Deutschlands zu behaupten.

Unser Weg also ist vorgezeichnet, — aber er hängt von der Stärke des Selbstvertrauens und des Empfindens der deutschen Filmhersteller ab. Unser Weg ist: wieder ernst zu arbeiten, Rollen zu schaffen, europäisch zu denken. „Es gibt ja doch nur drei Nationen, die Filme machen können,“ sagt Alfred Abel, „und das sind Schweden, Rußland und Deutschland.“

*

Wir haben Veidt nicht verloren, wie wir auch Jannings nicht verloren haben. Ein Regisseur kann mancherorts arbeiten, — auf ihn kommt es weniger an. Aber ein Darsteller, der den Charakter sichtbar macht, ist nicht allerorts möglich, — ein Darsteller, der Künstler ist, hat seine Heimat.

Er hat sein Gesicht, seinen „Ton“, seine Sprache. Auch im Film.

Und gerade deshalb ist es ein leichtes, ihm den Boden wiederzugeben, auf dem er sich entwickeln kann. Zwölf gute, wertvolle, europäisch-deutsche Filme im Jahr: — und wir haben unsere besten

Künstler wieder. Und wir haben den Boden wieder, den wir, uns selbst verstümmelnd, unter uns weggezogen haben.

*

Die Maschine, aus Stahl gefügt, ist über uns hinausgewachsen, — auch d i e s e Maschine. Sie hat uns unterjocht, sie hat uns erhöht — und wir haben uns vor ihr erniedrigt. Auch die Maschine dient nur dann dem Menschen, wenn der Mensch sich nicht vor ihr erniedrigt.

Das Bild, das sich heute auf der Leinwand bewegt, ist nur noch ein technisches Wunderwerk, nichts weiter. Der Mensch um uns ist abstrahiert, — wir haben ihn nicht mehr gewollt. Nur wenige Erregungen gehen von der heutigen Leinwand aus, ganz wenige . . .

Das Wort, das heute Bild wird, ist matt schon als Wort. Wann wird das Bild wieder Erlebnis werden?

Filme, in denen Veidt spielte

Diese Zusammenstellung dürfte, was die Aufzählung der Titel anbelangt, ziemlich vollständig sein. In der Hauptsache dient sie dem Zweck, zu erhellen, wie mit dem Abfall der deutschen Produktion auch die Möglichkeit schwand, einen so prädistinierten Charakterdarsteller wie Veidt ausgiebig zu beschäftigen. Ohne dauernde Beschäftigung ist ein Künstler seines Formates selbstredend nicht zu halten oder zu fesseln, und das um so weniger, je mehr sich im Laufe der Zeit bei ihm die spezielle Stärke einer bestimmten Charakteristik herausgestellt hatte. Im Niedergang der deutschen Filmproduktion hat ja die Auswanderung vieler deutscher Darsteller ihre ausschlaggebende Ursache. Daß damit nicht gesagt ist, diese Darsteller würden im Auslande eher auf ihre künstlerischen Ambitionen einzugehen vermögen, wurde wiederholt zum Ausdruck gebracht.

Veidt wirkte mit in:

1917—1920.

Dida Ibsens Geschichte (eine etwas anrüchige Geschichte, in der den nach dem sensationellen Marquis de Sade benannten Gewohnheiten ein gewisser Spielraum gelassen ist).

Anders als die Andern (eine Verurteilung des Strafparagraphen auf widernatürliche Neigungen).

Prostitution (ein Oswaldfilm). Die Tendenz liegt klar zutage. Besetzung: Gussy Holl (als standhafte, tugendsame und zum Schluß belohnte Tochter), Anita Berber (ihr Gegenspiel), Conrad Veidt (ein braver Stubengelehrter), Schünzel (wieder das Gegenteil), Werner Krauß (als Jack the Ripper).

Es werde Licht (eine Aufklärung über die Gefahren der Sexualkrankheiten).

Tagebuch einer Verlorenen (zusammen mit Erna Morena, Reinhold Schünzel, Werner Krauß und Paul Rehkopf).

Reigen (ein Richard-Oswald-Film).

Das Geheimnis von Bombay (Film der Decla).

Der Gang in die Nacht (ein Goron-Film).

Liebestaumel (Vera-Film).

Moriturus, dem Tode geweiht. (Eine Detektivgeschichte, in der ein Gutsbesitzer durch eine verbrecherische Intrigue vornehmer Leute dem Tode verfallen ist, der Anschlag aber durch den Kriminalisten aufgeklärt wird. Besetzung: Max Landa,

Veidt, Schünzel, Hilde Wörner und Marga von Kierska.)

Der Januskopf (ein Film der Decla).

Jerusalem.

Unheimliche Geschichten (Oswald-Bioscop).

Das Cabinett des Dr. Caligari (Decla).

1921.

Prinz Kuckuck (Gloria).

Christian Wahnschaffe, I. und II. Teil. (Ein Terra-Film.) Hergestellt nach dem gleichnamigen Roman von Jakob Wassermann. Besetzung: Veidt (Christian Wahnschaffe), Lillebil Christensen (Tänzerin Eva Sorel), Fritz Kortner (Nihilist Becker), Theodor Loos, Helga Molander (Lätizia) und Leopold von Ledebur (russischer Großfürst).

Der Leidensweg der Inge Krafft (ein May-Film). Eine rührsame Geschichte von einer jungen Frau, die, um ihren Vater zu retten, einen Kaukasus-Barbaren heiratet, auf dessen Befehl entehrt wird und nun von Kummer zu Kummer geworfen wird. Besetzung: Mia May, Veidt, Albert Steinrück.

Menschen im Rausch (Int. Film-Ind. Heidelberg).

Der Graf von Cagliostro (Schünzelfilm, mit Schünzel zusammen).

Landstraße und Großstadt (Carl-Wilhelm-Film).

Romantik.

Wilhelm Tell (Aafa). Besetzung: Veidt als Geßler.

Das Indische Grabmal (Mayfilm). Besetzung: Olaf Fönss (ein Architekt), Mia May (dessen Braut Irene), Conrad Veidt (Fürst Ayan von Eschnapur), Erna Morena (die Fürstin Savitri), Bernhard Goetzke (der Yoghi Ramigani), Lya de Putti (ihre Erstlingsrolle als Dienerin Mirrjha) und Paul Richter (ein Offizier).

Lady Hamilton (Oswald-Film). Besetzung: Schünzel (König Ferdinand von Neapel), Else Heims (dessen Gatin), Paul Bildt (dessen Minister), Werner Krauß (Lord Hamilton), Anton Pointner (sein Neffe Greville), Georg Alexander (Prinz George von Wales), Veidt (Nelson), Julie Serda (Lady Nelson). Ferner: Gertrud Welcker, Theodor Loos, Hugo Döblin, H. H. von Twardowski, Max Adalbert, Max Gülstorff, Hans Sturm, Georg John, Heinrich George, Friedrich Kühne, Liane Haid (als Lady Hamilton), Ilka Grüning, Adele Sandrock, Karl Platen und Adolf Klein.

1922.

Carlos und Elisabeth (Oswald). Besetzung: König Philipp — Eugen Klöpfer; Don Carlos — Veidt; Herzog von Valois — Rudolf Biebrach; Elisabeth — Dagny Servaes; Eboli — Aud Egede Nissen; Posa — Wilhelm Dieterle; Alba — Robert Taube; Perez — Friedrich Kühne; Espinosa — Adolf Klein.

Lucrezia Borgia (Oswald-Film). Besetzung: Papst Alexander VI. — Bassermann; Cesare Borgia — Veidt; Juan Borgia — Lothar Müthel; Lucrezia — Liane Haid; Alfonso von Aragon — Alfons Fryland; Manfredo, Freund Alfonsos — Ernst Pitschau; Giovanni Sforza — Dieterle; Gräfin Orsini — Anita Berber; eine Tierbändigerin — Lydia Salmonova. Außerdem: Paul Wegener, Heinrich George, A. E. Licho, Diegelmann, Max Pohl, Clementine Pleßner, Alexander Granach, Hugo Döblin, Adele Sandrock und Heinz Goldberg (Savonarola).

Paganini. Besetzung: Paganini — Veidt; seine Frau — Grete Schrödter, sein Sohn Achill — Martin Herzberg; Herzogin Marsini — Hermine Sterler; Ferrucchio — Alexander Granach; dessen Tochter: Eva May.

1923—1926.

Das Wachsfigurenkabinett (Paul Leni-Ufa). Besetzung: Jannings (Harun al Raschid), Veidt (Iwan der Grausame), Werner Krauß (Jack the Ripper), Dieterle (Pastetenbäcker, Dichter, russischer Fürst) und Olga Belajeff (gleichfalls drei Rollen).

Orlacs Hände (in Wien gedreht).

Nju, eine unverstandene Frau (Rimaxfilm). Besetzung: Elisabeth Bergner (Nju), Jannings (ihr Gatte), Veidt (der Dichter).

Liebe macht blind (Ufa). Besetzung: Lil Dagover (Diane), Lilian Hall-Davis (Evelyne), Georg

Alexander (Victor), Veidt (Dr. Lamare), Jenny Jugo (ein Medium), und Jack Trevor (ein Filmregisseur).

Graf Kostia (in Paris gedreht).

Der Geiger von Florenz (Ufa). Besetzung: Veidt (Vater), Nora Gregor (seine zweite Frau), Elisabeth Bergner (Tochter aus erster Ehe), Walter Rilla (ein Maler), und Grete Mosheim (dessen Schwester).

Der Student von Prag (Sokalfilm). Besetzung: Veidt (der Student), Werner Krauß (Scapinelli), Agnes Esterhazy (Komtesse Schwarzenberg), Elizza la Porta (Lyduschka), Fritz Alberti, Ferdinand von Alten, Max Maximilian.

Der Kreuzzug des Weibes (Ziehmfilm). Besetzung: Veidt (Staatsanwalt), Maly Delschaft (dessen Braut), Harry Liedtke (Arzt), Werner Krauß (ein Idiot), ferner: Fritz Alberti, Gertrud Arnold, Aribert Wäscher, Hedwig Wangel und Philipp Manning.

Die Flucht in die Nacht (Domo-Strauß-Film). Besetzung: Veidt (Graf Heinrich), Agnes Esterhazy (Gräfin Spina), Angelo Ferrari, Robert Scholz, Hermann Valentin, Paul Biensfeld, Oreste Bilancia, Hertha von Walther.

Inhalt

Bildbeigaben

Druck: Deutscher Schriftenverlag, Berlin SW 11


PREIS 50 ₰
Die Filmwoche
Die
führende
aktuelle
Wochenschrift
Sie
erscheint
jeden
Mittwoch
Die Leser der „Filmwoche" schreiben u. a.:
Früher habe ich viele andere Filmzeitschriften gelesen, aber heute bin ich zu der Einsicht gelangt, daß „Die Filmwoche" die interessanteste ist . . .
D. R–s (Berlin)
Wir freuen uns über die Arbeit, die Sie für den deutschen Film leisten . . .
J. R–r (Bremen)
Ich danke Ihnen für die mutige Stellungnahme gegen die Mißstände und Mängel in der deutschen Filmproduktion . . .
W. P–r (Berlin)
. . . eine so schöne Zeitschrift, wie ich sie noch selten gesehen habe. Ich möchte sie nicht mehr missen.
M W–n (Düsseldorf)
FILMSCHRIFTEN VERLAG
GMBH · BERLIN SW 11 BERNBURGERSTR 13
Die Filmwoche
DASSEL

